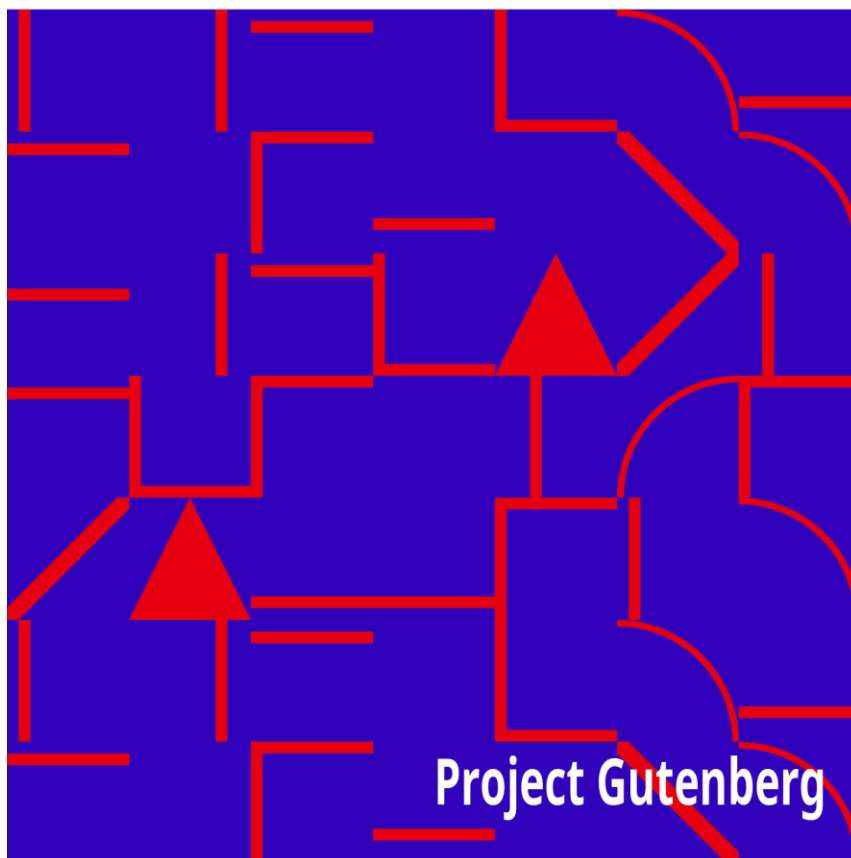


Жизнь Микеланджело Буонарроти

Джон Аддингтон Саймондс

The Life of Michelangelo Buonarroti

John Addington Symonds



Электронная книга проекта "Гутенберг" о Жизни Микеланджело Буонарроти

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Жизнь Микеланджело Буонарроти

Автор: Джон Аддингтон Саймондс

Дата выхода: 1 февраля 2004 г. [Электронная книга № 11242]

Последнее обновление: 28 октября 2024 г.

Язык: Английский

Титры: Продюсеры: Тед Гарвин, Кит М. Экрич и корректоры PG Distributed

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ЭЛЕКТРОННАЯ КНИГА ГУТЕНБЕРГА " ЖИЗНЬ МИКЕЛАНДЖЕЛО
БУОНАРРОТИ " ***

ЖИЗНЬ МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ

ДЖОН АДДИНГТОН САЙМОНДС

КАВАЛЕРУ ГВИДО БЬЯДЖИ, ДОКТОРУ ЛИТЕРАТУРЫ, ПРЕФЕКТУ МЕДИКО-ЛАВРЕНТЬЕВСКОЙ БИБЛИОТЕКИ И Т.Д. И т.п.

Я ПОСВЯЩАЮ ЭТУ РАБОТУ МИКЕЛАНДЖЕЛО В ЗНАК УВАЖЕНИЯ К ЕГО УЧЕНОСТИ, ВОСХИЩЕНИЯ ЕГО ТОСКАНСКИМ СТИЛЕМ И ПРИЗНАТЕЛЬНОСТИ За ЕГО ЩЕДРУЮ ПОМОЩЬ

Содержание

ГЛАВА

I. РОЖДЕНИЕ, ОТРОЧЕСТВО, ЮНОСТЬ Во ФЛОРЕНЦИИ, ВПЛОТЬ ДО СМЕРТИ ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ. 1475-1492.

II. ПЕРВЫЕ ПОСЕЩЕНИЯ БОЛОЊИ И РИМА — "МАДОННА ДЕЛЛА ФЕВБРЕ" И ДРУГИЕ РАБОТЫ ИЗ МРАМОРА. 1492-1501.

III. РЕЗИДЕНЦИЯ ВО ФЛОРЕНЦИИ —ДАВИД. 1501-1505.

IV. ЮЛИЙ II. ВЫЗЫВАЕТ МИКЕЛАНДЖЕЛО В РИМ—ПРОЕКТ ГРОБНИЦЫ ПАПЫ РИМСКОГО— ВОССТАНОВЛЕНИЕ ЦЕРКВИ S. БЕГСТВО ПЕТРА ИЗ РИМА — КАРИКАТУРА НА БИТВУ При ПИЗЕ. 1505, 1506.

V. ВТОРОЙ ВИЗИТ В БОЛОЊЮ—БРОНЗОВАЯ СТАТУЯ ЮЛИЯ II—РОСПИСЬ СИКСТИНСКОГО СКЛЕПА. 1506-1512.

VI. О МИКЕЛАНДЖЕЛО КАК РИСОВАЛЬЩИКЕ, ЖИВОПИСЦЕ, СКУЛЬПТОРЕ.

VII. ЛЕВ X. ПЛАНЫ ЦЕРКВИ Святого ЛОРЕНЦО ВО ФЛОРЕНЦИИ —ЖИЗНЬ МИКЕЛАНДЖЕЛО В КАРРАРЕ. 1513-1521.

VIII. АДРИАН VI И КЛИМЕНТ VII —РИЗНИЦА И БИБЛИОТЕКА Святого ЛОРЕНЦО. 1521-1526.

IX. РАЗГРАБЛЕНИЕ РИМА И ОСАДА ФЛОРЕНЦИИ—БЕГСТВО МИКЕЛАНДЖЕЛО В ВЕНЕЦИЮ—ЕГО ОТНОШЕНИЯ С МЕДИЧИ. 1527-1534.

X. О МИКЕЛАНДЖЕЛО КАК АРХИТЕКТОРЕ.

XI. ОКОНЧАТЕЛЬНОЕ УРЕГУЛИРОВАНИЕ В РИМЕ—ПАВЕЛ III.—СТРАШНЫЙ СУД И ЧАСОВНЯ ПАОЛИНЫ—МОГИЛА ЮЛИЯ. 1535-1542.

XII. ВИТТОРИЯ КОЛОННА И ТОММАЗО КАВАЛЬЕРИ —МИКЕЛАНДЖЕЛО КАК ПОЭТ И ЧЕЛОВЕК ЧУВСТВА.

XIII. МИКЕЛАНДЖЕЛО НАЗНАЧЕН ГЛАВНЫМ АРХИТЕКТОРОМ ВАТИКАНА —ИСТОРИЯ Святого ПЕТРА. 1542-1557.

XIV. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ—ПОРТРЕТЫ МИКЕЛАНДЖЕЛО—БОЛЕЗНЬ СТАРОСТИ. 1557-1564.

XV. СМЕРТЬ В РИМЕ—ПОХОРОНЫ И ПАНИХИДЫ ВО ФЛОРЕНЦИИ—АНЕКДОТЫ—ОЦЕНКА МИКЕЛАНДЖЕЛО КАК ЧЕЛОВЕКА И ХУДОЖНИКА.

ЖИЗНЬ МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ

ГЛАВА I

Я

Буонарроти Симони, к которому принадлежал Микеланджело, были флорентийским семейством древней бюргерской знати. Их герб, по-видимому, изначально был "лазурным с двумя изгибами или". К этому гербу была добавлена "эмблема из четырех острых гулей,

включающая три лилии или". Это дополнение, заимствованное из щита Карла Анжуйского, встречается на гербах многих домов гвельфов и городов. В случае с флорентийцем Симони это может быть отнесено к периоду, когда Буонаррота ди Симоне Симони занимал пост капитана отряда гвельфов (1392). Таков, стало быть, был отцовский герб, который носил субъект этих мемуаров. Его брат Буонаррото получил дальнейшее повышение в 1515 году от Льва X., а именно: "на шефе или лазурной грануле, украшенной лилией или между заглавными буквами L. и X." В то же время он был произведен в графы Палатинские. Старый и простой знак двух изгибов был затем перенесен в крайнее основание щита, в то время как анжуйский герб нашел место под надписью "вождь".

Согласно смутной традиции, Симони вели свою кровь от высокопоставленных и могущественных графов Каноссы. Сам Микеланджело верил в эту родословную, для которой, однако, нет ни фактического основания, ни геральдического подтверждения. По словам его друга и биографа Кондиви, первым флорентийским предком скульптора был мессер Симоне деи Конти ди Каносса, приехавший во Флоренцию в 1250 году в качестве подеста. "Выдающиеся качества этого человека обеспечили ему доступ в городское сообщество, и он был назначен капитаном Сестьери; ибо Флоренция в те дни делилась на Сестьери, а не на Квартьери, как принято в настоящее время". Современник Микеланджело, граф Алессандро да Каносса, признавал эту связь. В письме от 9 октября 1520 года он обращается к известному в то время скульптору как "уважаемый родственник" и сообщает следующую информацию: "Перебирая мои старые бумаги, я обнаружил, что мессере Симоне да Каносса был подеста Флоренции, как я уже упоминал вышеупомянутому Джованни да Реджио". Тем не менее, теперь представляется несомненным, что никакой Симоне да Каносса не занимал должность подесты во Флоренции в XIII веке. Семью можно проследить до некоего Бернардо, который умер до 1228 года. Его внука звали Буонаррота, а четвертым по наследству был Симоне. Эти имена часто повторяются в следующих поколениях. Микеланджело всегда обращался к своему отцу как "Лодовико ди Лионардо ди Буонаррота Симони", или "Луи, сын Леонарда, сына Буонарроты Симони"; и он использовал семейную фамилию Симони в письмах к своим братьям и племяннику Лионардо. Тем не менее, он предпочитал называть себя Микеланджело Буонарроти; и после своей жизни Буонарроти закрепился за потомством своего младшего брата. "Причина, - говорит Кондиви, - по которой семья во Флоренции сменила свою фамилию с Каноссы на Буонарроти, заключалась в следующем: Буонаррото продолжал повторяться в их доме на протяжении многих поколений, вплоть до времен Микеланджело, у которого был брат с таким именем; и поскольку некоторые из этих Буонарроти занимали высокие посты в высшей магистратуре республики, особенно брат, которого я только что упомянул, который занимал должность приора во время визита папы Льва во Флоренцию, как можно прочесть в летописях этого города, этот Буонарроти занимал должность приора". имя при крещении, в силу частого повторения, стало прозвищем всей семьи; тем легче, что во Флоренции существует обычай при выборах и выдвижении должностных лиц добавлять христианские имена отца, деда, прадеда, а иногда даже более отдаленных предков к имени каждого гражданина. Следовательно, благодаря многочисленным Буонарроти, которые сменяли друг друга, и от Симоны, которая была первой основательницей дома во Флоренции, они постепенно стали называться Буонарроти Симони, что является их нынешним обозначением". Исключая легенду о Симоне да Каносса, это довольно точное описание того, что произошло на самом деле. Итальянские отчества действительно формировались по тем же правилам, что и у многих нормандских семей

в Великобритании. Когда срок использования Ди и Фитца истек, Симони сохранились из Ди Симоне, как и моя фамилия Саймондс из Фитц-Саймонда.

6 марта 1475 года, согласно нашим нынешним подсчетам, Лодовико ди Лионардо Буонарроти Симони записал в своей личной записной книжке следующее: "Я записываю, что в этот день, 6 марта 1474 года, у меня родился ребенок мужского пола. Я дал ему имя Микеланджело, и он родился в понедельник утром, за четыре или пять часов до рассвета, и он родился, когда я был подестой Капрезе, и он родился на Капрезе; и крестными отцами были те, кого я назвал ниже. Он был крещен восьмого числа того же месяца в церкви Сан-Джованни на Капрезе. Это крестные отцы: —

ДОН ДАНИЭЛЛО ДИ СЕР БУОНАГИДА из Флоренции,
настоятель Сан-Джованни в Капрезе;
дон АНДРЕА ДИ из Поппи, настоятель аббатства
Диасиано (*т.е.* Диччано);
ЯКОПО ДИ ФРАНЧЕСКО из Казурио (?);
MARCO DI GIORGIO of Caprese;
GIOVANNI DI BIAGIO of Caprese;
ANDREA DI BIAGIO of Caprese;
FRANCESCO DI JACOPO DEL ANDUINO (?) of Caprese;
SER BARTOLOMMEO DI SANTI DEL LANSE (?), Notary."

Обратите внимание, что дата - 6 марта 1474 года, согласно флорентийскому обычаю *ab incarnatione*, а согласно римскому обычаю, *a nativitate*, это 1475 год.

Вазари говорит нам, что планеты были благоприятны в момент рождения Микеланджело: "Меркурий и Венера вошли в дом Юпитера в благоприятном аспекте, что указывало на то, что от него следовало ожидать чудесных и экстраординарных работ, как ручного искусства, так и интеллекта".

//

Капрезе, благодаря своей красоте и удаленности, заслуживал того, чтобы стать местом рождения великого художника. Не исключено, что Лодовико Буонарроти и его жена Франческа приблизились к нему из Понтассьева в Вальдарно, пересекли небольшой перевал Консума, спустились на знаменитое поле битвы Кампальдино и обогнули древний замок Конти Гвиди в Поппи. Каждый шаг в романтическом путешествии ведет по земле, освященной старыми историческими воспоминаниями. От Поппи дорога спускается к реке Арно в богато возделанный район, на холме которого возвышается процветающий маленький городок Биббиена. Высоко на востоке возвышается изломанный гребень Ла Вернии, массив твердой каменной породы (*макинью*), выступающий из пустынных залежей извести и сланца на высоте около 3500 футов над уровнем моря. Именно сюда, среди мрачных буковых и сосновых рощ, тянувшихся вдоль хребта, пришел Святой Франциск, чтобы основать свой зарождающийся Орден, сочинил Гимн Солнцу и удостоился высшей чести - стигмата. К этому моменту Данте отошел от дел, когда смерть Генриха VII погасила его последние надежды на Италию. На одном конце клиновидного массива, образующего Ла-Вернию, точно на водоразделе между Арно и Тибром, стоит разрушенный замок Кьюзи в Казентино. Это было одно из двух главных мест

подестерии Лодовико Буонарроти. Можно сказать, что он венчает долину реки Арно, поскольку воды, собравшиеся здесь, стекают вниз, к Ареццо, и в конце концов омыают городские стены Флоренции. Сделав несколько шагов дальше, двигаясь на юг, мы попадаем в долину Тибра и, пройдя пару часов по бесплодной возвышенности, достигаем края спуска на Капрезе. Здесь пейзаж приобретает более мягкий характер. Вдали простираются голубые Апеннины, вдали горный хребет переходит в горный хребет над Перуджей. Гигантские дубы начинают покрывать каменистые склоны холмов, и мало-помалу перед нашими глазами простирается плодородный горный район каштановых лесов и виноградников, не уступающий по очарованию воздушным холмам и долинам над Понтремоли. На Капрезе нет центральной коммуны или главного поселка. Это совокупность разбросанных деревушек и фермерских домов, утопающих в море зелени. Там, где долина сужается и молодой Тибр врывается в ущелье, возвышается поросшая лесом скала, увенчанная руинами древнего замка. Именно здесь Микеланджело впервые увидел свет. Когда мы обнаруживаем, что он был человеком более чем обычного нервного темперамента, сильно отличавшегося по своим качествам от любого из своих родственников, мы не должны забывать, какой утомительный путь проделала его мать, которая в то время ожидала родов. Даже если предположить, что Лодовико Буонарроти ехала из Флоренции через Ареццо в Капрезе, она должна была проехать верхом много миль по неровным горным дорогам.

///

У Людовико, который, как мы видели, был подестой Капрезе и Кьюзи в Казентино, уже был один сын от своей первой жены, Франчески, дочери Нери ди Миниато дель Сера и Бонды Ручеллаи. Этот старший брат, Лионардо, повзрослел и стал преданным последователем Савонаролы. Под влиянием монаха Феррареze он решил отречься от мира и вступил в Доминиканский орден в 1491 году. Мы очень мало знаем о нем, и он лишь однажды упоминается в переписке Микеланджело. Даже это упоминание нельзя считать достоверным. В письме своему отцу из Рима от 1 июля 1497 года Микеланджело говорит: "Сообщаю тебе, что фра Лионардо вернулся сюда, в Рим. Он говорит, что был вынужден бежать из Витербо и что у него отобрали платье, поэтому он хотел отправиться туда (*т.е.* во Флоренцию). Поэтому я дал ему золотой дукат, который он попросил; и я думаю, вы уже должны были это узнать, потому что к этому времени он должен быть там". Когда умер Лионардо, неизвестно. Мы знаем только, что он был в монастыре Святого Марка во Флоренции в 1510 году. Благодаря тому, что этот брат принял религиозную жизнь, Микеланджело в ранней юности стал старшим сыном в семье Лодовико. Будет видно, что на протяжении всей своей долгой карьеры он был опорой своего отца и отцом своих младших братьев. Сила и упорство его семейных привязанностей весьма примечательны для человека, который, кажется, никогда не думал о женитьбе. "Искусство, - говаривал он, - это достаточно требовательная хозяйка". Вместо того чтобы пытаться зачать детей для собственного утешения, он посвятил себя интересам своих сородичей.

Должность подесты длилась всего шесть месяцев, и по истечении этого срока Лодовико вернулся во Флоренцию. Он отдал младенца Микеланджело кормить грудью в деревню Сеттиньяно, где у Буонарроти Симони была ферма. Большинство жителей этого района зарабатывали себе на жизнь в каменоломнях вокруг Сеттиньяно и Майано на склоне холма Фьезоле. Приемная мать Микеланджело была дочерью и женой камнерезов. "Джордж, - сказал он спустя годы своему другу Вазари, - если в моем душевном строении и есть что-то хорошее, то это потому, что я родился в вашем суровом климате Ареццо; точно так же, как резец и киянка, которыми я вырезаю статуи, впитались в меня с молоком моей кормилицы".

Когда Микеланджело достиг того возраста, когда можно было пойти в школу, отец отдал его во Флоренцию к грамматисту по имени Франческо да Урбино. Однако не похоже, что он научился чему-то большему, чем чтению и письму по-итальянски, поскольку позже в жизни мы находим, что он жаловался на то, что не знал латыни. Гениальность мальчика непреодолимо влекла его к искусству. Все свое свободное время он проводил за рисованием и часто бывал в обществе юношей, которые были учениками мастеров живописи и скульптуры. Среди них он подружился с Франческо Граначчи, в то время работавшим в мастерской Доменико Гирландахо. Граначчи часто одалживал ему рисунки Гирландахо и вдохновлял его на решение стать художником-практиком. Кондивини говорит, что "влияние Франческо в сочетании с постоянной страстью его натуры заставили его в конце концов отказаться от занятий литературой. Это привело мальчика в немилость у отца и дядей, которые часто жестоко избивали его, ибо, будучи нечувствительными к совершенству и благородству Искусства, они считали постыдным давать ей приют в своем доме. Тем не менее, хотя их противодействие причиняло ему величайшую боль, этого было недостаточно, чтобы отвлечь его от непоколебимой цели. Напротив, став еще смелее, он решил работать в красках". Кондивини, чей рассказ сохранил для нас воспоминания самого Микеланджело о его юношеских годах, относит к этому периоду раскрашенную копию, сделанную молодым рисовальщиком с медной пластины Мартина Шенгауэра. Вероятно, мы были бы правы, предположив, что этот анекдот немного устарел. Однако я привожу его, насколько это возможно, собственными словами биографа. "Граначчи случайно показал ему гравюру С. Антонио, терзаемый дьяволами. Это была работа Мартино д'Оланда, хорошего художника для того времени, в которое он жил; и Микеланджело перенес композицию на панно. С помощью того же друга с красками и кистями он так виртуозно обращался со своим предметом, что это вызывало удивление у всех, кто это видел, и даже, как говорят некоторые, зависть к Доменико, величайшему художнику своего времени. Чтобы уменьшить необычайное впечатление, произведенное этой картиной, Гирландадзо стал говорить, что она сделана в его собственной мастерской, как будто он сыграл какую-то роль в спектакле. Работая над этим произведением, которое, помимо фигуры святого, содержало множество странных форм и дьявольских уродств, Микеланджело не раскрашивал ничего особенного, не обращаясь сначала к Природе и не сравнивая ее истину со своими фантазиями. Таким образом, он часто посещал рыбный рынок и изучал форму и оттенки плавников рыб, цвет их глаз и так далее в отношении каждой принадлежащей им части; все эти детали он с величайшим усердием воспроизвел на своей картине ". Как я уже сказал, можно обоснованно сомневаться в том, что эта расшифровка Шенгауэра была сделана так же рано, как сообщает Condivi. Однако этот анекдот интересен тем, что показывает, в каком натуралистическом духе Микеланджело начал работать. Безграничное господство, которое он приобрел над формой и которое, несомненно, подтолкнуло его в конце карьеры к стилистическому маньеризму, было основано в первую очередь на глубоком и терпеливом исследовании реальности.

IV

В конце концов Лодовико понял, что противиться природным наклонностям сына бесполезно. Соответственно, он отправил его в мастерскую Гирландахо. Минута из бухгалтерской книги Гирландахо, под датой 1488 года, содержит информацию об условиях ученичества. "Первого апреля я записываю, как я, Лодовико ди Лионардо ди Буонаррота, связываю моего сына Микеланджело с Доменико и Давидом ди Томмазо ди Куррадо на следующие три года на следующих условиях и контрактах: а именно, что упомянутый Микеланджело должен оставаться с вышеназванными мастерами в течение этого времени, изучать искусство живописи и

практиковать то же самое, а также быть в распоряжении вышеназванных; а они, со своей стороны, должны предоставить ему в течение этих трех лет двадцать четыре миллиона долларов. флорины (*fiorini di suggello*): а именно, шесть флоринов в первый год, восемь во второй, десять в третий; итого получается девяносто шесть фунтов (*лир*)". В постскрипуме, датированном 16 апреля того же 1488 года, сообщается, что в тот день Микеланджело было выплачено два флорина.

Похоже, что Микеланджело сохранил не очень приятные воспоминания о своем пребывании у братьев Гирландахо. Кондиви в переведенном выше отрывке намекает, что Доменико ревновал его. Он продолжает следующим образом: "Эта ревность проявилась еще сильнее, когда Микеланджело однажды попросил взаймы некий альбом для рисования, в котором Доменико изобразил пастухов с их стадами и сторожевыми собаками, пейзажи, здания, руины и тому подобные вещи. Мастер отказался одолжить его; и действительно, у него была репутация человека несколько завистливого; ибо он не только проявил скудную учтивость по отношению к Микеланджело, но и точно так же обошелся со своим братом, отправив его во Францию, когда увидел, что тот делает успехи и подает большие надежды; и сделал это не столько ради какой-либо выгоды для Давида, сколько для того, чтобы он сам мог остаться первым из флорентийских художников. Я счел нужным упомянуть об этих вещах, потому что мне сказали, что сын Доменико имеет обыкновение приписывать гениальность и божественность Микеланджело в значительной степени учению своего отца, тогда как правда заключается в том, что он не получал никакой помощи от этого мастера. Я должен, однако, добавить, что Микеланджело не жалуется: напротив, он восхваляет Доменико и как художника, и как человека".

Этот отрывок безмерно разозлил Вазари. Свою первую жизнь Микеланджело он написал в 1550 году. Кондиви опубликовал свою собственную скромную биографию в 1553 году с явным намерением исправить ошибки и восполнить недостатки, допущенные "другими", под этим расплывчатым словом он, вероятно, указывал на Вазари. Микеланджело, снабдивший Кондиви материалами, умер в 1564 году; а Вазари в 1568 году выпустил второе расширенное издание "Жизни", в которое он цинично включил то, что решил украсть из источников Кондиви. Выдающийся флорентийский скульптор был мертв и похоронен, и Вазари чувствовал себя в безопасности, прямо обвинив во лжи этого скромного биографа-соперника. Соответственно, он следующим образом рассказал об отношениях Микеланджело с Доменико Гирландахо: "Ему было четырнадцать лет, когда он поступил на службу к этому мастеру, и поскольку некто (Кондиви), составивший его биографию после 1550 года, когда я впервые опубликовал эти Жизнеописания, заявляет, что некоторые люди из—за недостатка знакомства с Микеланджело записали то, чего не было, и опустили другие, достойные упоминания; и в частности затронул спорный вопрос, обвинив Доменико в зависти и сказав, что он никогда не оказывал должного внимания Микеланджело". Помощь Микеланджело". - Здесь Вазари, задыхаясь от негодования, апеллирует к записи о контракте Лодовико с братьями Гирландахо. "Эти протоколы, - продолжает он, - я скопировал из бухгалтерской книги, чтобы показать, что все, что я ранее опубликовал или что будет опубликовано в настоящее время, является правдой. Я также не знаком ни с кем, кто был бы лучше знаком с Микеланджело, чем я, или кто более верно служил ему на дружеских должностях; я также не верю, что один человек мог бы предъявить большее количество писем, написанных его собственной рукой, или демонстрирующих большую личную привязанность, чем я".

По прошествии четырех столетий этот спор между Кондиви и Вазари, двумя нашими современными авторитетами в отношении фактов из жизни Микеланджело, может показаться не столь важным для его биографа. И все же первые шаги в художественной карьере столь исключительного гения представляют особый интерес. Немаловажно выяснить, насколько это сейчас возможно, чем Микеланджело был обязан своим учителям. Справедливости ради, мы признаем, что запись Лодовико в бухгалтерской книге братьев Гирландахо доказывает их готовность взять его в подмастерья и то, что они заплатили ему два флорина вперед; но та же запись не опровергает заявление Кондиви, основанное на воспоминаниях его старого учителя, о том, что Доменико Гирландахо никоим образом не был полезен ему как инструктор. Вина, по всей вероятности, лежала не только на Гирландахо. С Микеланджело, как у нас будет визобилии поводов наблюдать, было трудно ужиться: он был откровенен в речах до грубости, готов к критике, неспособен контролировать свой темперамент и ни в коем случае не был склонен гармонично работать с коллегами-мастерами. Его необычайная сила и оригинальность гения дали о себе знать, несомненно, в самом начале его карьеры; и Гирландахо можно простить, если, не испытывая явной зависти к молодому орленку, поселившемуся в его уютном гнезде, он не смог сделать все возможное для этого одаренного и грубоватого по характеру многообещающего ребенка. Недовольство Бетховена Гайдном как учителем наводит на параллель; и сочувствующие студенты-психологи поймут, что Гирландахо и Гайдн были почти лишними в воспитании таких феноменальных натур, как Микеланджело и Бетховен.

Вазари, переходя от споров к студийным сплетням, нарисовал приятную картину молодого Буонарроти на службе у своего хозяина. "Художественные и личные качества Микеланджело развивались так быстро, что Доменико был поражен проявлениями в нем силы, выходящей за рамки обычной молодости. Короче говоря, он понял, что не только превосходит других учеников, которых у Гирландахо было большое количество на обучении, но и что он часто соревновался на равных с мастером. Один из парней, работавших там, нарисовал карандашом несколько одетых женщин по рисунку Гирландахо. Микеланджело взял бумагу и более широким пером исправил очертания женской фигуры, чтобы воплотить их в жизнь. Чудесно было видеть разницу между двумя стилями и отмечать рассудительность и способности простого мальчика, такого энергичного и смелого, у которого хватило смелости осудить дело рук своего учителя! Этот рисунок я теперь храню как драгоценную реликвию, поскольку его подарил мне Граначчи, чтобы он занял место в моей Книге оригинальных рисунков вместе с другими, подаренными мне Микеланджело. В 1550 году, когда я был в Риме, я, Джорджо, показал его Микеланджело, который сразу узнал его и был рад увидеть снова, скромно заметив, что в детстве он знал об искусстве больше, чем сейчас, в старости.

Случилось так, что Доменико был занят в большой часовне Святой Марии Новеллы; и однажды, отсутствуя, Микеланджело взялся нарисовать с натуры все строительные леса, несколько мольбертов и все принадлежности искусства, а также нескольких молодых людей, работавших там. Когда Доменико вернулся и увидел рисунок, он воскликнул: "Этот парень знает об этом больше, чем я", - и остался совершенно ошеломлен новым стилем и новым методом имитации, которые столь нежный юноша получил в дар с небес".

И Кондиви, и Вазари рассказывают, что во время своего ученичества у Гирландахо Микеланджело продемонстрировал свои технические способности, создав идеальные копии древних рисунков, выполнив факсимиле с непревзойденной точностью линий, а затем испачкав бумагу, чтобы выдать ее за оригинал какого-нибудь старого мастера. "Его единственной целью, -

добавляет Вазари, - было сохранить оригиналы, давая взамен копии; видя, что он восхищался ими как образцами искусства и стремился превзойти их своим собственным обращением; и, делая это, он приобрел большую известность". Мы можем призадуматься, будут ли в настоящее время — в случае, например, писем Шелли или рисунков Россетти — искусные подделки признаны столь же добродетельными и похвальными. Но следует помнить, что флорентийская мастерская того периода содержала массу накопленных рисунков, все из которых были более или менее общей собственностью малярной фирмы. Ни один экземпляр не обладал высокой рыночной стоимостью. Фактически, только когда искусство в Италии начало угасать, когда Вазари опубликовал свою обширную некрологию и сформировал свою знаменитую коллекцию рисунков, свойство эскиза стало темой моральной казуистики.

От собственных работ Микеланджело этого раннего периода у нас, вероятно, нет ничего, кроме грубых каракулей на штукатурке стены в Сеттиньяно. Даже этого не существует в его первоначальном состоянии. Сатира, которая все еще изображена там, может, по предположению мистера Хита Уилсона, быть *подделкой*, сделанной рукой мастера в последующий период его карьеры.

V

Кондиви и Вазари значительно расходятся в своих рассказах об уходе Микеланджело из мастерской Гирландахо. Первый пишет следующее: "Итак, случилось так, что мальчик, рисующий то одно, то другое, без определенного места или постоянного направления занятий, однажды был взят Граначчи в сад Медичи в Сан-Марко, который великолепный Лоренцо, отец папы Льва, и человек выдающегося интеллектуального развития, украсил античными статуями и другими реликвиями пластического искусства. Когда Микеланджело увидел эти вещи и почувствовал их красоту, он больше не посещал лавку Доменико и никуда больше не ходил, но, считая сады Медичи лучшей школой, тратил все свое время и способности на работу там". Вазари сообщает, что Лоренцо хотел поднять искусство скульптуры во Флоренции на тот же уровень, что и живопись; и по этой причине он поставил Бертольдо, ученика и последователя Донателло, над своими коллекциями со специальным поручением помогать и наставлять молодых людей, которые ими пользовались. С тем же намерением основать академию или школу искусств Лоренцо отправился к Гирландахо и умолял его отобрать из своих учеников тех, кого он считал наиболее многообещающими. Соответственно, Гирландахо отозвал Франческо Граначчи и Микеланджело Буонарроти. Поскольку Микеланджело был официально передан своим отцом Гирландахо в 1488 году, он вряд ли мог покинуть этого мастера в 1489 году так бесцеремонно, как утверждает Кондиви. Поэтому мы можем, я думаю, предположить, что Вазари в этом вопросе сохранил подлинную традицию.

Сначала изучив искусство дизайна и научившись работать с красками под руководством Гирландахо, Микеланджело теперь направил свой врожденный гений в скульптуру. Он начал с азов резьбы по камню, вырезая шарики, предназначенные для Библиотеки Сан-Лоренцо, и приобрел тот практический навык обращения с резцом, которым пользовался всю свою жизнь. Кондиви и Вазари сходятся во мнении, что копия, которую он сделал для собственного развлечения с античного фавна, впервые привлекла к нему благосклонное внимание Лоренцо. Мальчик выпросил кусок мусорного мрамора и вырезал ухмыляющуюся маску, которую полировал, когда Медичи проходили мимо. Великий человек остановился, чтобы осмотреть работу, и признал ее достоинства. В то же время он заметил со свойственной ему

добродушностью: "О, вы сделали этого Фавна совсем старым и при этом оставили ему все зубы! Разве ты не знаешь, что мужчинам этого почтенного возраста всегда не хватает одного-двух? Микеланджело понял намек и выбил зуб на верхней челюсти. Когда Лоренцо увидел, как ловко он справился с этой задачей, он решил позаботиться о будущем мальчика и взять его в свой собственный дом. Итак, услышав, чьим сыном он был, "Иди, - сказал он, - и скажи своему отцу, что я хочу поговорить с ним".

Маску ухмыляющегося фавна до сих пор можно увидеть в скульптурной галерее Барджелло во Флоренции, а мрамор традиционно приписывают Микеланджело. Это не совсем соответствует описанию, приведенному Кондиви и Вазари, поскольку во рту видны только два больших, похожих на бивни зуба, между которыми торчит кончик языка. Тем не менее, нет причин быть уверенным, что здесь нет первой дошедшей до нас работы Микеланджело из мрамора.

Соответственно Микеланджело отправился домой и передал послание Великолепного. Его отца, вероятно, догадывавшегося, для чего он нужен, смогли убедить только настойчивые молитвы Граначчи и других друзей подчиниться призыву. Более того, он громко жаловался, что Лоренцо хочет сбить своего сына с пути истинного, твердо придерживаясь принципа, что он никогда не позволит своему сыну стать каменотесом. Тщетно Граначчи объяснял разницу между скульптором и камнерезом: все его аргументы казались отброшенными в сторону. Тем не менее, когда Лодовико предстал перед Великолепным и его спросили, согласится ли он отдать своего сына под опеку великого человека, он не знал, как отказаться. "Клянусь, - добавил он, - не только Микеланджело, но и все мы, с нашими жизнями и всеми нашими способностями, находимся в распоряжении вашего Великолепия!" Когда Лоренцо спросили, чего он желает в качестве одолжения самому себе, он ответил: "Я никогда не занимался никаким искусством или торговлей, но до сих пор жил на свой скромный доход, заботясь о небольшой собственности на землю, доставшейся мне от предков; и моей заботой было не только сохранить эти поместья, но и увеличить их, насколько я мог благодаря своему трудолюбию". Затем Великолепный добавил: "Что ж, осмотритесь и посмотрите, есть ли во Флоренции что-нибудь подходящее вам. Используйте меня, ибо я сделаю для вас все, что в моих силах". Случилось так, что вскоре после этого освободилось место в Таможне, которое мог занять только гражданин Флоренции. После этого Лодовико вернулся в "Великолепный" и попросил об этом такими словами: "Лоренцо, я не гоюсь ни на что, кроме чтения и письма. Теперь, когда помощник капитана Марко Пуччи на таможне умер, я хотел бы вступить в эту должность, чувствуя себя способным достойно выполнять свои обязанности." Великолепный положил руку ему на плечо и сказал с улыбкой: "Ты всегда будешь бедняком", поскольку ожидал, что тот попросит о чем-то гораздо более ценном. Затем он добавил: "Если ты хочешь быть помощником Марко, ты можешь занять этот пост до тех пор, пока не освободится место получше". Это стоило восемь крон в месяц, чуть больше или чуть меньше ". Сохранился документ, который показывает, что Лодовико продолжал занимать эту должность на таможне до 1494 года, когда наследники Лоренцо были сосланы; ибо в 1512 году, после возвращения Медичи во Флоренцию, он обратился к Джулиано, герцогу Немурскому, с просьбой восстановить его в этой должности.

Если верно, как утверждает Вазари, что Микеланджело покинул Гирландахо в 1489 году, и если Кондиви прав, утверждая, что он прожил в Доме Медичи всего около двух лет до смерти Лоренцо, в апреле 1492 года, то он, должно быть, провел около двенадцати месяцев, работая в садах Сан-Марко, прежде чем "Маска фавна" привлекла внимание к его талантам. Вся его связь

с Лоренцо, с весны 1489 по весну 1492 года, длилась три года; и, поскольку он родился в марте 1475 года, период его жизни, охваченный этим покровительством, простирался с начала его пятнадцатилетия до начала восемнадцатилетия.

Эти три года стали решающими для развития его умственных способностей и особого художественного гения. Нет необходимости подробно останавливаться здесь на достоинствах и недостатках Лоренцо Медичи ни как правителя Флоренции, ни как центральной фигуры в истории итальянского Возрождения. Они предоставили основные темы для обсуждения всеми писателями, которые посвятили свое внимание этому периоду культуры. Тем не менее, мы должны помнить, что Микеланджело пользовался исключительными привилегиями под крышей человека, который был не только великим дипломатом и политиком, и княжеским покровителем, но также был человеком оригинального гения в литературе, тонкого вкуса в критике и вежливости в манерах. Во дворце Медичи был создан музей, по тем временам уникальный, учитывая количество и ценность его художественных ценностей — барельефов, ваз, монет, гравированных камней, картин лучших современных мастеров, бронзовых и мраморных статуй Вероккио и Донателло. Его библиотека содержала самые дорогие рукописи, собранные со всех концов Европы и Леванта. Гости, собиравшиеся в его залах, были лидерами того интеллектуального движения, которому было суждено распространить новый тип культуры далеко по всему земному шару. Молодой скульптор сидел за одной партой с Марсилио Фичино, толкователем Платона; Пико делла Мирандола, фениксом восточной эрудиции; Анджело Полициано, непревзойденным гуманистом и мелодичным итальянским поэтом; Луиджи Пульчи, юмористическим изобретателем пародийных романов - с бесчисленными художниками, учеными, студентами, способными удовлетворить любопытство юноши в своих областях, объяснив ему особые достоинства обсуждаемых книг или рассматриваемых старинных произведений искусства. В те безмятежные годы, до вторжения Карла VIII, казалось, что мир в Италии может продлиться вечно. Никто не предвидел апокалиптических бурь гнева, которые вот-вот будут излиты на ее равнины и города в течение следующего полувека. Редко в какой-либо период мировой истории, возможно, только в Афинах в период между персидской и Пелопоннесской войнами, культура в высшем и наилучшем смысле этого слова процветала более разумно и миролюбиво, чем во Флоренции Лоренцо, благодаря сотрудничеству и взаимному рвению выдающихся людей, вдохновленных общим энтузиазмом и работающих в различных, хотя и родственных областях изучения и производства.

Микеланджело занимал в доме положение почетного гостя или приемного сына. Лоренцо не только выделял ему пять дукатов в месяц на карманные расходы вместе с одеждой, соответствующей его положению, но и, по словам Кондиви, "выделил ему хорошую комнату во дворце со всеми удобствами, которые он пожелал, обращаясь с ним во всех отношениях, в том числе и за его столом, точно как с одним из своих собственных сыновей. В этом доме, где мужчины благороднейшего происхождения и самого высокого общественного положения собирались за ежедневным столом, существовал обычай, согласно которому гости занимали свои места рядом с хозяином в порядке их прибытия; те, кто присутствовал в начале трапезы, садились, каждый в соответствии со своим положением, рядом с Великолепными, не двигаясь после этого из-за любого, кто мог появиться. Так случилось, что Микеланджело часто оказывался сидящим над детьми Лоренцо и другими влиятельными людьми, которыми этот дом постоянно процветал и изобилдовал. Все эти выдающиеся люди уделяли ему особое внимание и поощряли его в том благородном искусстве, которое он избрал. Но главным, кто делал это, был сам Великолепный, который посылал за ним часто в течение дня, чтобы показать ему

драгоценности, сердолики, медали и тому подобные предметы большой редкости, поскольку знал, что он превосходный специалист и разбирается в этих вещах ". Не похоже, чтобы у Микеланджело были какие-либо обязанности или услуги, которые он должен был оказывать. Вероятно, его покровитель нанял его для какой-то полезной работы, подобной той, которую предложил Кондиви. Но главным делом его жизни в Доме Медичи было стать доблестным скульптором, который в последующие годы должен был придать блеск городу лилии и его мастерам-Медичи. То, что он создал в этот период, по-видимому, стало его собственностью, поскольку две скульптуры, о которых сейчас пойдет речь, остались во владении его семьи и теперь составляют часть коллекции в Доме Буонарроти.

VI

Анджело Полициано, который, несомненно, был главным знатоком нового учения своего времени и, не менее несомненно, одним из его истиннейших поэтов на вульгарном языке, жил наставником детей Лоренцо во дворце Медичи во Флоренции. Беноццо Гоццоли представил свой портрет вместе с портретами своих благородных учеников на фреске Пизанского кампо Санто. Этот князь гуманистов порекомендовал Микеланджело изобразить в барельефе античную басню, повествующую о борьбе молодых героев за некую женскую персону. Вероятно, он также смог указать на классические примеры, которыми юный скульптор мог руководствоваться в своем начинании. Этот предмет предъявлял огромные требования к его знаниям обнаженной натуры. Необходимо было смоделировать взрослые и юношеские фигуры в позах яростной атаки и сопротивления; и условия мифа требовали, чтобы по крайней мере одна из них была приведена в гармонию с лошадиными формами. Микеланджело энергично боролся с этими трудностями. Он создал произведение, которое, хотя и является несовершенным и незрелым, выявляет специфические качества присущего ему художественного таланта. Барельеф, до сих пор хранящийся в Доме Буонарроти во Флоренции, находится, так сказать, в стадии брожения от мощных полуреализованных концепций, смелых ракурсов, попыток сложной группировки, сильного драматического действия и экспрессии. Никакая предшествующая традиция, если только это не был гений греческой или греко-римской античности, не послужила Микеланджело движущей силой для создания этого произведения скульптуры. Донателло и другие флорентийцы работали с разными симпатиями к форме, подчеркивая угловатость в обращении с обнаженной натурой, придерживаясь буквальных расшифровок с натурщицы или общепринятых стилистических схем. Микеланджело отбросил эти ограничения и показал себя страстным исследователем реальности на службе некоему высокому интеллектуальному идеалу. Следуя за природой и внимательно наблюдая ее, он также был чувствителен к свету и руководству классического гения. И все же, в то же время, он нарушил эстетические законы, которым подчинялся этот гений, проявив свои тосканские наклонности в неистовых драматических предложениях и напряженной, сверхсложной композиции. Таким образом, в этом чрезвычайно интересном эссе уже составлен гороскоп самого могущественного флорентийского художника. Природа ведет его, и он следует Природе по велению своей звезды. Но эта звезда двойная, в ней сочетаются влияние классики и тосканский инстинкт. Крыше Сикстинской капеллы было суждено продемонстрировать пораженному благоговейным страхом миру все богатство оригинальности, заключенное в художнике, столь одаренном и находящемся под влиянием соперничающих сил. На данный момент, возможно, будет достаточно отметить, что в геометрических пропорциях этого барельефа, который слишком высок для своей длины, Микеланджело проявил несовершенное восприятие античных принципов; в то время как в группировке фигур, которая является скорее

живописной, чем скульптурной, он уже обнаружил то, что оставалось с ним дефектом на протяжении всей жизни, определенный недостаток органичного или симметричного дизайна в композициях, которые не подчинены жестко архитектурным рамкам или ограничены сферой *глубокой печати*.

Вазари упоминает еще один мраморный барельеф, относящийся к этому периоду, который, судя по его стилю, мы можем, я думаю, предположить, что он был создан раньше, чем Кентавры. Это сидящая мадонна с Младенцем Иисусом, задуманная в манере Донателло, но без силы этого мастера и власти над линиями драпировки. Если бы не интерес, связанный с ней как с ранней работой Микеланджело, это произведение не привлекло бы особого внимания. Вазари хвалит ее за изящество и композицию, превосходящую по масштабам Донателло; и, конечно, мы можем проследить здесь первый зародыш того сладостного и подкупающего величия, которое Буонарроти было суждено развить в его "Пьете Святого Петра", "Мадонне в Брюгге" и еще более великолепной "Мадонне Святого Лоренцо". Он также интересен реалистичным изображением лестницы тосканского коттеджа на заднем плане. Этот барельеф был подарен Козимо Медичи, первому великому герцогу Тосканы, племянником Микеланджело Лионардо. Впоследствии он вернулся во владение семьи Буонарроти и в настоящее время является украшением их дома во Флоренции.

VII

Мы привыкли думать о Микеланджело как о замкнутом в себе труженике-одиночке, живущем ради своего искусства, избегающем конфликтов в обществе, погруженном в возвышенные фантазии. В целом, это правильное представление об этом человеке. Многие отрывки из его биографии покажут, как мало он активно разделял страсти и раздоры тех волнующих времен, через которые ему пришлось пройти. Однако его темперамент подвергал его внезапным вспышкам презрения и гнева, которые время от времени приводили его к жестоким столкновениям с соседями. Подобный инцидент произошел, когда он учился под покровительством Лоренцо де Медичи, и его последствия оставили на нем физический след на всю жизнь. Молодые художники, которых Великолепный собирал вокруг себя, практиковались в рисовании в капелле Бранкаччи в Кармине. Там Мазаччо и его последователи завещали нам благородные образцы величественного стиля на фресковых панелях стен часовни. У трудолюбивых парней вошло в обычай делать расшифровки этих широких рисунков, некоторые из которых Рафаэль в последние годы своей жизни соизволил повторить, с изменениями, для строф о Ватикане и карикатур. Однажды Микеланджело отправился в "Кармине" вместе с Пьеро Торриджано и другими товарищами. О том, что последовало за этим, лучше всего можно рассказать в рассказе, который Торриджано позже изложил Бенвенуто Челлини.

- Мы с этим Буонарроти, когда были мальчишками, ходили в церковь Кармине учиться рисованию в капелле Мазаччо. У Буонарроти была привычка подтрунивать над всеми, кто там рисовал; и однажды, когда он надоел мне, я разозлился сильнее обычного и, сжав кулак, так ударил его по носу, что почувствовал, как кости и хрящи рассыпались, как печенье, под моими костяшками пальцев; и этот мой знак он унесет с собой в могилу ". Портреты Микеланджело доказывают, что хвастовство Торриджано было не напрасным. На них изображен нос, сломанный в области переносицы. Но Торриджано из-за этого акта насилия стал вызывать отвращение у молодежи Флоренции, как к человеку, кощунственно прикоснувшемуся к священному ковчегу. Сам Челлини смыл бы это оскорбление кровью. И все же Челлини знал,

что личное насилие не в характере Микеланджело; ибо Микеланджело, по словам его друга и лучшего биографа Кондиви, был по натуре, "как это обычно бывает с людьми малоподвижными и созерцательными, скорее робким, чем иным, за исключением тех случаев, когда его охватывает праведный гнев из-за несправедливых обид, причиненных ему или другим, и в этом случае он набирается больше духа, чем те, кого считают храбрыми; но в остальном он самый терпеливый и выносливый". Челлини, зная характер Микеланджело и уважая его как божество искусства, добавляет к своему отчету о разговоре с Торриджано: "Эти слова породили во мне такую ненависть к этому человеку, поскольку я всегда созерцал шедевры божественного Микеланджело, что, хотя я и испытывал желание поехать с ним в Англию, теперь я не мог выносить его вида".

VIII

Годы, проведенные Микеланджело в Доме Медичи, были, вероятно, самыми беззаботными в его жизни. Люди остроумия и учености, окружавшие Великолепного, не отличались набожностью или моральным аскетизмом. Сам Лоренцо считал политически полезным "занимать флорентийцев зрелищами и фестивалями, чтобы они могли думать о своих собственных развлечениях, а не о его замыслах, и, отвыкнув от поведения содружества, могли передать бразды правления в его руки". Соответственно, он придумал те карнавальные триумфы и шествия, которые наполняли мрачные улицы Флоренции вакханалиями, а уши ее серьезных граждан - плохо замаскированной непристойностью. Лоренцо сам принимал в них участие и сочинил несколько хоровых произведений высокого литературного достоинства, которые исполнили the masqueraders. В одном из них есть припев, который можно было бы выбрать в качестве девиза для духа той эпохи, стоящей на грани гибели:

Юноши и девушки, наслаждайтесь сегодняшним днем: вы ничего не знаете о завтрашнем!

Он приказал лучшим художникам тщательно подготовить триумфы, тщательно изучить наряды маскарадов, а их колесницы украсить иллюстративными росписями. Старый друг Микеланджело Граначчи посвятил свой талант этим выставкам, в которых также использовались своенравная фантазия Пьеро ди Козимо и талант Понтормо как колориста. "У них был обычай, - говорит Илья Ласка, - выходить после обеда; и часто процессии проходили по улицам до трех-четырёх часов ночи, сопровождаемые множеством богато одетых людей в масках на лошадях, иногда числом более трехсот человек, и столько же пеших с зажженными факелами. Так они пересекли город, распевая под аккомпанемент музыки, рассчитанной на четыре, восемь, двенадцать или даже пятнадцать голосов и поддерживаемой различными инструментами". Лоренцо олицетворял как худшие, так и лучшие качества своего времени. Если он знал, как поработить Флоренцию, то лишь потому, что его собственный темперамент склонял его разделять развлечения толпы, в то время как его гений позволял ему облекать разврат очарованием. Его друг Полициано участвовал в этих развлечениях с пылом поэта и искателя удовольствий. Он помог Лоренцо возродить тосканские первомайские игры и написал изысканные тексты песен, которые девушки будут петь летними вечерами на площадях. Этот гигант науки, который заполнял лекционные залы Флоренции студентами всех наций и чьи критические и риторические труды озаменовали эпоху в истории науки, был по натуре стихотворцем, и стихотворцем народа. Он не нашел ничего "проще, чем сбросить свою профессорскую мантию и импровизировать балладу, которую женщины распевали, танцуя кругами на площади Святой Троицы. На фронтисписе к старому изданию таких текстов

изображен Лоренцо, окруженный маскарадистами в причудливых нарядах, возглавляющий веселье под стенами Палаццо. На другой гравюре на дереве изображен угол Дома Медичи на Виа Ларга, девушки танцуют *каролу* на улице внизу, одна с венком и тирсом на коленях, другая вручает Великолепному книгу *loveditties*. Смысл всей этой поэзии звучал так: "Собирайте розы, пока можете, отбросьте благоразумие на ветер, повинуйтесь своим инстинктам". Нет никаких сомнений в том, что Микеланджело принимал участие в этих забавах, ибо мы знаем, что он был предан поэзии, не всегда самой серьезной. Здесь можно привести анекдот, рассказанный Челлини, поскольку он иллюстрирует флорентийские обычаи, которые я описывал. "Луиджи Пульчи был молодым человеком, обладавшим необычайными поэтическими способностями в сочетании со здравым знанием латыни. Он хорошо писал, обладал изящными манерами и непревзойденной личной красотой. Когда он был еще мальчиком и жил во Флоренции, у людей в определенных местах города вошло в привычку собираться летними ночами на открытых улицах, и он, считаясь одним из лучших импровизаторов, пел там. Его декламации были настолько восхитительны, что божественный Микеланджело, этот повелитель скульпторов и художников, отправлялся туда, где, как он слышал, он будет находиться, с величайшим рвением и восторгом слушать его. Там был человек по имени Пилото, ювелир, очень искусный в своем искусстве, который вместе со мной присоединялся к Буонарроти в таких случаях ". Подобным же образом молодой Микеланджело, вероятно, присутствовал на тех ночных сборищах на ступенях Дуомо, которые так красочно описал Дони: "Флорентийцы, как мне кажется, получают больше удовольствия от летнего проветривания, чем любой другой народ; потому что у них есть на площади Сан-Либерата, между античным храмом Марса, ныне Баптистерием, и этим чудесным произведением современной архитектуры, Дуомо: у них есть, я говорю, определенные мраморные ступени, ведущие к широкому плоскому пространству, на которое приходит и ложится молодежь города ". в полный рост в сезон сильной жары. Это место соответствует своему назначению, потому что всегда дует свежий ветерок с самым свежим воздухом, а плиты из белого мрамора обычно сохраняют определенную прохладу. Там-то я и ищу своего главного утешения, когда, совершая свои воздушные полеты, невидимо парю над ними; вижу и слышу их поступки и беседы: и поскольку они наделены острым и возвышенным пониманием, у них всегда есть для рассказа тысячи очаровательных вещей; в виде романов, интриг, басен; они обсуждают дуэли, розыгрыши, старые истории, фокусы, разыгрываемые мужчинами и женщинами над друг другом: вещи редкие, остроумные, благородные, приличные и с надлежащим вкусом. Я могу поклясться, что за все часы, которые я провел, слушая их ночные диалоги, я никогда не слышал ни одного слова, которое не было бы приятным и не пользовалось хорошей репутацией. В самом деле, мне показалось весьма примечательным среди такой толпы молодых людей не слышать ничего, кроме добродетельных бесед".

В тот же период Микеланджело попал под совсем другие влияния, и они произвели на его характер гораздо более неизгладимое впечатление, чем веселые празднества и остроумные словесные баталии флорентийских сеньоров. В 1491 году Савонарола, ужасный пророк грядущих бед, искатель человеческих сердец и безжалостный обличитель приятных пороков, начал свою флорентийскую карьеру, которая закончилась его мученической смертью в 1498 году. Он проповедовал во Флоренции восемью годами ранее, но в тот раз прошел незамеченным сквозь толпу. Теперь он взял штурмом весь город. Повинуясь магии его красноречия и магнетизму его личности, ее граждане приняли этого доминиканского монаха как своего политического лидера и морального реформатора, когда события привели к изгнанию Медичи в 1494 году. Микеланджело был одним из его постоянных слушателей в Сан-

Марко и в Кафедральном соборе. Он был свидетелем тех бурных сцен религиозного возрождения и страстного фанатизма, которые впечатляюще описали современники. Стенограф, которому мы обязаны текстом проповедей Савонаролы, иногда прерывается словами, подобными этим: "Здесь меня так захлестнули рыдания, что я не мог продолжать". Пико делла Мирандола рассказывает, что простой звук голоса монаха, нарушивший тишину Дуомо, заполненного людьми по всему его пространству, был подобен удару судьбы; холодная дрожь пробежала по его телу до мозга костей, волосы на голове встали дыбом, когда он слушал. Другой свидетель сообщает: "Эти проповеди вызвали такой ужас, тревогу, рыдания и слезы, что все проходили по улицам молча, скорее мертвые, чем живые".

Одно из самых ранних дошедших до нас писем Микеланджело, написанное из Рима в 1497 году своему брату Буонаррото, свидетельствует о живом интересе к Савонароле. Он рассказывает о злых слухах, распространяемых по городу относительно его еретических взглядов, и ссылается на враждебность фра Мариано да Дженеццано, добавляя ироническую фразу: "Поэтому ему во что бы то ни стало следует приехать и немного пророчествовать в Риме, когда впоследствии он будет канонизирован; и поэтому пусть все его сторонники будут в хорошем настроении". В более поздние годы говорят, что великий скульптор читал труды Савонаролы и размышлял над ними вместе с Библией. Апокалиптические раскаты грома и голоса Сикстинской капеллы во многом обязаны своей захватывающей душу впечатляющей этим этюдам. Мишле не без справедливости говорит, что дух Савонаролы снова живет во фресках этого склепа.

8 апреля 1492 года Микеланджело потерял своего друга и покровителя. Лоренцо умер на своей вилле в Кареджи в возрасте немногим более сорока четырех лет. Гвиччардини подразумевает, что его здоровье и сила были преждевременно подорваны чувственными удовольствиями. Относительно обстоятельств его последних часов есть некоторые сомнения и трудности; но кажется очевидным, что он скончался как христианин после последней беседы с Савонаролой. Его смерть погрузила Италию во мрак. Князья и народ были встревожены предчувствием надвигающейся катастрофы, и теперь у них отняли единственного человека, который благодаря своей дипломатической проницательности мог поддерживать баланс сил. Его друзьям и родственникам во Флоренции эта потеря показалась невозполнимой. Полициано излил свою скорбь в трогательной и простой по красоте латинской песне. Два года спустя и он, и Пико делла Мирандола последовали за своим учителем в могилу. Марсилио Фичино скончался в 1499 году; и его друг утверждал, что ему явился призрак мудреца. Атмосфера была полна слухов, предзнаменований, странных предчувствий революции и рока. Можно почти сказать, что истинный золотой век итальянского Возрождения закончился вместе с жизнью Лоренцо Медичи.

ГЛАВА II

Я

После смерти Лоренцо Медичи Микеланджело вернулся в дом своего отца и начал работать над статуей Геркулеса, которая ныне утрачена. Раньше он стоял во дворце Строцци до осады Флоренции в 1530 году, когда Джованни Баттиста делла Палла купил его у управляющего Филиппо Строцци и отправил во Францию в подарок королю.

Великолепный оставил семерых детей от своей жены Клариче из знатного римского дома Орсини. Старший, Пьеро, был женат на Альфонсине из той же прославленной семьи. Второй

Джованни уже получил кардинальскую шапку от своего родственника Иннокентия VIII. Гильяно, третьему, было суждено сыграть значительную роль во флорентийской истории под титулом герцога Немурского. Одна дочь была замужем за Сальвиати, другая - за Ридольфи, третья - за сыном папы римского Франческетто Кибо. Четвертая, Луиза, была помолвлена со своим дальним родственником Джованни де Медичи, но брак был расторгнут, и она осталась незамужней.

Теперь Пьеро занимал во Флоренции то высокое положение и полудеспотическую власть, которое занимали его отец и дед; но он был сделан из другого материала, как умственно, так и физически. Кровь Орсини, которую он унаследовал от своей матери, смешивалась в его жилах с кровью флорентийских граждан и банкиров, но в слабой степени. Следуя гордым и дерзким традициям своих предков по материнской линии, он начал сбрасывать маску вежливости, под которой Козимо и Лоренцо скрывали свой деспотизм. Он относился к республике так, как будто это была его собственная собственность, и своим властным высокомерием подготовился к грядущим бедствиям своей расы. Физически он был сильным, высоким и активным, любил полевые виды спорта и был одним из лучших игроков в паллоне своего времени в Италии. Хотя он был учеником Полициано, он проявлял лишь малую часть интереса своего отца к учебе, искусству и литературе. Случай свел Микеланджело с этим человеком в личных отношениях. 20 января 1494 года во Флоренции выпал сильный снег, и Пьеро послал за молодым скульптором, чтобы тот изваял колоссального снежного человека во дворе своего дворца. Критики восприняли это как оскорбление великого художника и признак отсутствия вкуса у Пьеро; но нет ничего более естественного, чем то, что предыдущий обитатель дома Медичи использовал свои таланты для развлечения семьи, которая там жила. Пьеро по этому поводу умолял Микеланджело вернуться и занять комнату, которую он называл своей при жизни Лоренцо. "Итак, - пишет Кондиви, - он прожил несколько месяцев у Медичи, и Пьеро относился к нему с большой добротой; ибо последний обычно превозносил двух своих домочадцев как людей с редкими способностями, одним из которых был Микеланджело, а другим - конюх-испанец, который, в дополнение к своей личной красоте, что было чем-то удивительным, обладал таким хорошим чутьем и такой ловкостью, что, когда Пьеро скакал верхом, он не мог обогнать его и на ширину ладони".

II

В этот период своей жизни Микеланджело посвятил себя анатомии. У него был друг, приор церкви Святого Спирито, для которого он вырезал деревянное распятие почти в натуральную величину. Этот либерально настроенный церковник предоставил в его распоряжение комнату и позволил ему препарировать мертвые тела. Кондиви рассказывает нам, что анатомическая практика была страстью его хозяина. "Его длительные привычки к вскрытию повредили его желудок до такой степени, что он потерял способность есть или пить с какой-либо пользой. Однако верно, что он стал настолько сведущим в этой области знаний, что его часто посещала идея написать произведение для скульпторов и художников, в котором были бы исчерпывающе описаны все движения человеческого тела, внешний вид конечностей, костей и так далее, добавив остроумное рассуждение об истинах, открытых им в ходе многолетних исследований. Он бы так и сделал, если бы не сомневался в своей собственной способности трактовать подобную тему с достоинством и стилем опытного ратора. Я хорошо знаю, что когда он читает книгу Альберта Дюрера, она не кажется ему особо ценной; его собственная концепция намного полнее и полезнее. По правде говоря, Дюрер говорит только о размерах и различных аспектах

человеческой формы, делая свои фигуры прямыми, как колья; и, что более важно, он ничего не говорит о позах и жестах тела. Поскольку Микеланджело сейчас уже в преклонных годах и не рассчитывает на то, что его идеи будут раскрыты с помощью композиции, он раскрыл мне свои теории в мельчайших деталях. Он также начал беседовать на ту же тему с Мессером Реальдо Коломбо, анатомом и хирургом высочайшего уровня. Для содействия таким исследованиям наш хороший друг прислал ему труп мавра, молодого человека несравненной красоты, превосходно приспособленный для нашей цели. Он был помещен в С. Агата, где я жил и живу до сих пор, как находящийся на четверть удаленным от общественного обозрения.

"На этом трупе Микеланджело продемонстрировал мне множество редких и непонятных вещей, которые, возможно, никогда еще не были полностью поняты, и все это я записал, надеясь однажды, с помощью какого-нибудь ученого человека, представить их публике. Об исследованиях Микеланджело по анатомии у нас есть одно мрачное, но интересное свидетельство в виде рисунка, сделанного его рукой в Оксфорде. Труп распростерт на доске и козлах. Двое мужчин склонились над ним с ножами в руках; и, чтобы свет помогал им в работе, в живот испытуемого воткнута свеча".

Поскольку в мои намерения не входит описывать политическую историю периода Микеланджело, мне нет необходимости отвлекаться здесь на вторжение Карла VIII в Италию, которое привело к изгнанию Медичи из Флоренции и установлению либерального правительства под руководством Савонаролы. Микеланджело, по-видимому, предвидел катастрофу, которая вот-вот обрушится на его покровителя. Он был по натуре робким, подозрительным и склонным предвидеть катастрофу. Возможно, он рассудил, что надменные граждане Флоренции недолго будут мириться с аристократической дерзостью Пьеро. Но Кондиви рассказывает историю на эту тему, которая слишком любопытна, чтобы ее опустить, и которую он, вероятно, передал из уст самого Микеланджело. - Во дворце Пьеро часто бывал человек по имени Кардьер. Великолепный получал большое удовольствие в его обществе, потому что он с изумительной ловкостью импровизировал стихи под гитару, и Медичи тоже упражнялись в этом искусстве, так что почти каждый вечер после ужина звучала музыка. Этот Кардьер, будучи другом Микеланджело, доверил ему видение, которое преследовало его со следующим результатом. Лоренцо де Медичи предстал перед ним, едва одетый в одну черную изодранную мантию, и велел ему передать своему сыну Пьеро, что он скоро будет изгнан и никогда больше не вернется в свой дом. Теперь Пьеро был высокомерен и властолюбив до такой степени, что ни добродушие кардинала Джованни, его брата, ни вежливость и обходительность Джулиано не были настолько сильны, чтобы удержать его во Флоренции, как его собственные ошибки, ставшие причиной его изгнания. Микеланджело уговаривал этого человека послушаться Лоренцо и доложить о случившемся его сыну; но Кардьер, опасаясь вспыльчивости своего нового хозяина, держал это при себе. На другое утро, когда Микеланджело был во дворе дворца, Кардьер вошел с выражением ужаса и боли на лице. Прошлой ночью Лоренцо снова явился ему в том же самом одеянии скорби; и пока он бодрствовал и смотрел своими глазами, призрак ударил его по щеке, чтобы наказать за то, что он не сообщил о своем видении Пьеро. Микеланджело немедленно устроил ему такой основательный нагоняй, что Кардьер набрался храбрости и пешком отправился в Кареджи, виллу Медичи, расположенную примерно в трех милях от города. Он проехал примерно половину пути, когда встретил Пьеро, который возвращался домой верхом; поэтому он остановил кавалькаду и рассказал обо всем, что видел и слышал. Пьеро презрительно рассмеялся над ним и, подозревая подбежавших лакеев, приказал им поиздеваться над беднягой.

Его канцлер, который впоследствии стал кардиналом Биббиены, воскликнул: "Вы безумец! Как вы думаете, кого Лоренцо любил больше, своего сына или вас? Если бы это был его сын, разве он не предпочел бы предстать перед ним, чем перед кем-то другим?" Посмеявшись над ним таким образом, они отпустили его; и он, вернувшись домой и пожаловавшись Микеланджело, настолько убедил последнего в истинности своего видения, что Микеланджело через два дня покинул Флоренцию с парой товарищей, опасаясь, что, если предсказанное Кардьером сбудется, он больше не будет в безопасности во Флоренции".

Эта история о привидениях удивительно похожа на то, что рассказывает Кларендон о появлении сэра Джорджа Вильерса. Желая предупредить своего сына, герцога Бекингема, о его предстоящей гибели от руки лейтенанта Фелтона, он явился не самому герцогу, а старому слуге семьи; поведение призрака сэра Джорджа подверглось той же критике, что и поведение Лоренцо де Медичи.

Микеланджело и двое его друзей отправились через Апеннины в Болонью, а оттуда в Венецию, где остановились на несколько дней. Нехватка денег или, возможно, работы там заставила их вернуться на дорогу во Флоренцию. Когда на обратном пути они добрались до Болоньи, с группой произошел любопытный несчастный случай. Мэр города Джованни Бентивольо недавно издал указ, по которому каждый иностранец, въезжающий в ворота, должен быть отмечен печатью из красного воска на большом пальце. Трое флорентийцев не подчинились этому правилу и были доставлены в таможенное управление, где их оштрафовали на пятьдесят фунтов болоньезе. У Микеланджело не было достаточно средств, чтобы заплатить этот штраф; но случилось так, что там был болонский дворянин по имени Джанфранческо Альдовранди, который, услышав, что Буонарроти - скульптор, приказал освободить мужчин. По его настоятельному приглашению Микеланджело отправился в дом этого джентльмена, предварительно попрощавшись с двумя своими друзьями и отдав им все деньги, которые были у него в кармане. С Мессером Альдовранди он оставался больше года, очень почитаемый своим новым покровителем, который восхищался его гением; "и каждый вечер он заставлял Микеланджело читать ему вслух из Данте или Петрарки, а иногда и Боккаччо, пока тот не засыпал". Он также работал над гробницей Сан-Доменико во время своей первой резиденции в Болонье. Первоначально спроектированный и реализованный Никколо Пизано, этот сложный образец средневековой скульптуры остался в некоторых местах несовершенным. Там был Сан-Петронио, драпировка которого, начатая Никколо да Бари, была незакончена. К этой статуе Микеланджело нанес последние штрихи; он также вырезал коленопреклоненного ангела с канделябром, мастерство изготовления которого превосходит по изяществу исполнения все остальные фигуры на гробнице.

///

Микеланджело поспешно покинул Болонью. Говорят, что скульптор, который рассчитывал получить работу над *аркой* Святого Доминика, пригрозил причинить ему какой-нибудь вред, если он останется и будет отнимать хлеб у местных мастеров. Он вернулся во Флоренцию в 1495 году. В городе снова воцарилось спокойствие под властью Савонаролы. Его бюргеры, повинувшись проповеди монаха, начали напускать на себя вид пиетистской трезвости, которая странным образом контрастировала с веселой распушенностью, поощряемой их бывшим хозяином. Хотя правящая ветвь Медичи оставалась в изгнании, их дальние родственники, происходившие от Лоренцо, брата Козимо, Pater Patriae, сохранили свое место в республике.

Однако в то время они сочли благоразумным заменить ненавистное имя Медичи на Пополано. С членом этой части семьи Медичи, Лоренцо ди Пьерфранческо, Микеланджело вскоре сблизился. Именно для него он изготовил статую юного Святого Иоанна, которая, возможно, была вновь открыта в Пизе в 1874 году. Долгое время этот Сан Джованнино приписывали Донателло; и он, безусловно, имеет явные признаки сходства с манерой этого мастера в выборе позы, точном следовании модели и обращении с руками и ногами. Тем не менее, в нем есть заметное сходство со стилем Микеланджело, особенно в юношеской красоте черт лица, расположении волос и извилистых линиях, которые управляют всей композицией. Можно также отметить, что те особенности кистей и стоп, которые я упомянул как напоминающие нам о Донателло — замечательная длина обеих конечностей из-за удлинения пястных и плюсневых костей и промежутков, отделяющих их от предплечья и большеберцовой кости, — это именно те моменты, которые Микеланджело сохранил на всю жизнь из своего раннего изучения творчества Донателло. Мы особенно замечаем их в "Умирающем рабе из Лувра", который, безусловно, является одной из его самых характерных работ. Поэтому, возможно, у хороших судей есть основания отождествить этого Святого Джованнино, который сейчас находится в Берлинском музее, со статуей, изготовленной для Лоренцо ди Пьерфранческо де Медичи.

Следующей деталью, которая заняла резец Микеланджело, был Спящий Купидон. Его покровителю это показалось настолько необычайно красивым, что он заметил скульптору: "Если бы вы обработали его искусственно, чтобы оно выглядело так, как будто его выкопали, я бы отправил его в Рим; его приняли бы как антиквариат, и вы смогли бы продать его по гораздо более высокой цене". Микеланджело понял намек. Его Купидон отправился в Рим и был продан за тридцать дукатов торговцу по имени Мессер Бальдассаре дель Миланезе, который перепродал его Рафаэлло Риарио, кардиналу ди Сан-Джорджо, за аванс в 200 дукатов. Из этой сделки явствует, что Микеланджело не пытался навязаться первому покупателю, но этот человек выдал его кардиналу за антиквариат. Когда кардинал начал подозревать, что Купидон был работой современного флорентийца, он послал одного из своих джентльменов во Флоренцию, чтобы расследовать обстоятельства. Остальная часть истории будет рассказана словами Кондиви.

"Этот джентльмен, притворявшийся, что ищет скульптора, способного выполнить определенные работы в Риме, после посещения нескольких из них был адресован Микеланджело. Увидев молодого художника, он попросил его показать какое-нибудь доказательство своих способностей; после чего Микеланджело взял ручку (поскольку в то время мелок [ляпис] еще не был в ходу) и нарисовал руку с таким изяществом, что джентльмен был ошеломлен. Позже он спросил, работал ли он когда-нибудь с мрамором, и когда Микеланджело ответил "да" и упомянул среди прочего Купидона такого роста и в такой позе, мужчина понял, что нашел нужного человека. Итак, он рассказал, как прошло дело, и пообещал Микеланджело, если тот поедет с ним в Рим, возместить разницу в цене и представить его своему покровителю, будучи уверен, что последний примет его очень любезно. Тогда Микеланджело, отчасти разгневанный тем, что его обманули, а отчасти тронутый рассказом джентльмена о Риме как о самом широком поле для художника проявить свои таланты, отправился с ним и поселился в его доме недалеко от дворца кардинала." Святой Джорджо вынудил мессера Бальдассаре вернуть 200 дукатов и забрать Купидона обратно. Но Микеланджело не получил ничего сверх своей первоначальной цены; и Кондиви, и Вазари обвиняют кардинала в том, что тот был скучным и несимпатичным покровителем молодого гениального художника, которого он привез из Флоренции. Тем не менее, вся эта сделка имела огромное значение, потому что она впервые

отправила его в Рим, где ему было суждено провести большую часть своей долгой жизни и служить череде понтификов в их самых амбициозных начинаниях.

Прежде чем перейти к событиям его пребывания в Риме, я завершу рассказ об Амуре. Сначала она перешла в руки Чезаре Борджиа, который подарил ее Гвидобальдо ди Монтефельтро, герцогу Урбино. 30 июня 1502 года маркиза Мантуанская написала письмо кардиналу Эсте, в котором говорилось, что она очень хотела бы поместить это произведение искусства вместе с античной статуэткой Венеры, которые принадлежали ее шурину, герцогу Урбино, в ее собственную коллекцию. Очевидно, они только что перешли в собственность Чезаре Борджиа, когда он взял и разграбил город Урбино 20 июня того же года. Чезаре Борджиа, похоже, немедленно выполнил ее пожелания, поскольку во втором письме, датированном 22 июля 1502 года, она описала "Амура" как "не имеющего себе равных среди произведений современности".

IV

Микеланджело прибыл в Рим в конце июня 1496 года. Это мы знаем из первого из его дошедших до нас писем, датированного 2 июля и адресованного Лоренцо ди Пьерфранческо де Медичи. В надписи, однако, указано имя Сандро Боттичелли, что показывает, что при переписке с Медичи все же следовало соблюдать некоторую осторожность, даже с теми, кто позже взял фамилию Пополани. Молодой Буонарроти пишет в прекрасном расположении духа: "Я пишу только для того, чтобы сообщить вам, что в прошлую субботу мы благополучно прибыли и сразу же отправились навестить кардинала ди Сан-Джорджо; и я вручил ему ваше письмо. Мне показалось, что он был рад меня видеть, и он выразил пожелание, чтобы я немедленно отправился осматривать его коллекцию статуй. Я провел там целый день и по этой причине не смог доставить все ваши письма. Позже, в воскресенье, кардинал зашел в новый дом и приказал, чтобы за мной послали. Я подошел к нему, и он спросил, что я думаю о вещах, которые я видел. Я ответил, высказав свое мнение, и, конечно, я могу с искренностью сказать, что в коллекции много прекрасных вещей. Затем он спросил меня, хватит ли у меня смелости создать какое-нибудь прекрасное произведение искусства. Я ответил, что не смогу достичь ничего столь великого, но что он должен посмотреть, на что я способен. Мы купили кусок мрамора для статуи в натуральную величину, и в понедельник я приступлю к работе".

Описав прием, оказанный ему, Микеланджело переходит к рассказу об усилиях, которые он прилагал, чтобы вернуть Мессеру Бальдассаре своего Спящего Купидона: "После этого я передал ваше письмо Бальдассаре и попросил у него ребенка, сказав, что готов вернуть ему деньги. Он ответил очень грубо, поклявшись, что скорее разломал бы его на сотню кусочков; он купил ребенка, и это была его собственность; у него были письменные принадлежности, доказывающие, что он удовлетворил человека, который прислал его ему, и не опасался, что ему придется от него отказаться. Затем он горько пожаловался на вас, сказав, что вы плохо отзывались о нем. Некоторые из наших флорентийцев пытались уладить дело, но потерпели неудачу. Теперь я надеюсь прийти к соглашению через кардинала, ибо таков совет Бальдассаре Бальдуччи. О том, что за этим последовало, я вам доложу". Ясно, что Лоренцо ди Пьерфранческо, будучи убежден в изощренной практике брокера, пытался вернуть Спящего Купидона (ребенка) по цене, первоначально заплаченной за него либо для себя, либо для Буонарроти. Кардинал упоминается как наиболее вероятный человек, способный добиться желаемого результата.

Прав ли Кондиви, утверждая, что Сан Джорджо пренебрег услугами Микеланджело, можно усомниться. Из этого письма Лоренцо мы узнали, что кардинал купил кусок мрамора и заказал статую в натуральную величину. Но больше об этой работе ничего не слышно. Профессор Миланези, однако, указал, что, когда скульптор думал покинуть Рим в 1497 году, он написал своему отцу 1 июля следующее письмо: "Наиболее почитаемый и любимый отец, не удивляйтесь, что я не могу вернуться, поскольку я еще не уладил свои дела с кардиналом, и я не хочу уезжать, пока мне должным образом не заплатят за мой труд; и с этими великими покровителями нужно действовать тихо, поскольку их нельзя заставить. Однако я надеюсь, во всяком случае, в течение следующей недели завершить сделку".

Микеланджело оставался в Риме более двух лет после даты только что процитированного письма. Таким образом, мы можем предположить, что он рассчитался с кардиналом, какими бы они ни были, и мы знаем, что он получил другие приказы. Во втором письме своему отцу, 19 августа 1497 года, он пишет так: "Пьеро Медичи дал мне заказ на статую, и я купил мрамор. Но я не начал работать над этим, потому что он не выполнил того, что обещал. Поэтому я действую от своего имени и делаю статую для собственного удовольствия. Я купил мрамор за пять дукатов, и он оказался плохим. Поэтому я выбросил свои деньги на ветер. Теперь я купил другой по той же цене, и работа, которую я делаю, служит для моего развлечения. Поэтому вы должны понимать, что у меня тоже большие расходы и много хлопот".

В течение первого года своего пребывания в Риме (со 2 июля 1496 года по 19 августа 1497 года) Микеланджело, должно быть, заработал немного денег, иначе он не смог бы покупать мрамор и работать за свой счет. Вазари утверждает, что он оставался в доме кардинала почти двенадцать месяцев и что он выполнил только рисунок Святого Франциска, получающего стигматы, который был раскрашен цирюльником, состоявшим на службе у Святого Джорджо, и помещен в церкви Святого Пьетро-а-Монторио. Бенедетто Варки описывает эту картину как написанную собственной рукой Буонарроти. Больше мы ничего достоверно о ней не знаем. Таким образом, как он заработал свои деньги, остается необъяснимым, за исключением предположения, что Сан-Джорджо, каким бы неразумным он ни был в своем покровительстве искусству, заплатил ему за выполненную работу. Здесь я могу добавить, что Пьеро Медичи, который дал поручение, упомянутое в последней цитате, был изгнанным главой правящей семьи. От такого человека ничего нельзя было ожидать. Он приехал в Рим, чтобы быть рядом с кардиналом Джованни и разделить лучшую судьбу этого брата; но его дни и ночи проходили в разврате среди товарищей и соучастников позорного бунта.

Короче говоря, Микеланджело, как и большинство молодых художников, боролся за славу и признание. Оба пришли к нему с помощью римского дворянина и банкира мессера Якопо Галло. Случилось так, что близкий флорентийский друг Буонарроти, Бальдассаре Бальдуччи, упомянутый в конце его письма Лоренцо ди Пьерфранческо, работал в торговом доме Галло. Поэтому вполне вероятно, что этот человек был связующим звеном между скульптором и его новым покровителем. Как бы то ни было, Мессер Галло приобрел Вакха, который сейчас украшает скульптурную галерею Барджелло, и Купидона, который, возможно, является статуей в Южном Кенсингтоне.

Кондиви говорит, что этот джентльмен, "человек тонкого ума, нанял его для создания в его собственном доме мраморного Вакха высотой в десять ладоней, форма и облик которого во всех

деталей соответствуют смыслу древних авторов. Лицо юноши веселое, глазулуждающие и распутные, как это обычно бывает у тех, кто слишком сильно пристрастился к вину. В правой руке он держит чашку, поднимает ее, чтобы отпить, и смотрит на нее как человек, получающий удовольствие от этого напитка, первым открывателем которого он был. По этой же причине скульптор обвил голову виноградными лозами. На его левой руке висит тигровая шкура, зверя, посвященного Бахусу, который был очень равнодушен к винограду. Здесь художник предпочел представить скорее кожу, чем само животное, чтобы намекнуть на то, что чувственное наслаждение виноградным соком в конечном итоге приводит к гибели. Одной рукой он держит виноградную гроздь, которую маленький сатир, присев под ним на корточки, потихоньку ест радостными и нетерпеливыми жемами. Ребенку может показаться семь лет, Бахусу - восемнадцать. Это описание сравнительно верно, за исключением того, что Кондиви явно ошибается, когда полагает, что юный Вакх Микеланджело точно воплощает греческий дух. Греки никогда не забывали, во всех своих представлениях о Дионисе, что он был мистическим и восторженным божеством. Радостный, сладострастный, андрогинный, он все же остается богом, принесшим мужчинам странные дары и оргиастические обряды. Его последователи, Силен, Вакханки, Фавны, демонстрируют в своем самозабвении чувственному наслаждению действие его гения. Божество нисходит, чтобы присоединиться к их веселью, из своего чистого олимпийского эфира, но его не беспокоят пары опьянения. Микеланджело изменил эту концепцию. Бахус вместе с ним - земной молодой человек, находящийся на грани опьянения. Ценность работы в ее реалистичности. Такая поза не могла сохраниться в реальной жизни ни на мгновение без того, чтобы либо бокал не расплескался, либо тело не завалилось набок. Не только глаза дрожат и распутничают, но и мышцы рта расслабились в пьяной улыбке; и вместо того, чтобы повесить тигровую шкуру на левую руку, она соскользнула вниз, и только слабая хватка дрожащей руки удерживает ее от падения. Ничто, опять же, не может быть менее богоподобным, чем лицо Вакха. Это лицо не особенно привлекательной модели, а голова слишком мала как для тела, так и для тяжелой короны из листьев. Как исследование зарождающегося опьянения, когда весь человек взбудоражен выпивкой, но человеческое достоинство еще не уступило звериному порыву, эта статуя доказывает энергию воображения Микеланджело. Физическая красота конечностей и тела его модели-подростка искупает грубость мотива неотъемлемым очарованием здоровья и плотской привлекательности. Наконец, нельзя слишком настаивать на технических достоинствах работы. Лепка грудной клетки, изысканная округлость и мясистость бедер, рук и живота, гладкая поверхность кожи, выполненная из мрамора, вызовут восхищение у всех, кто способен оценить этот аспект скульптурного искусства. Микеланджело не создал ничего более законченного в исполнении, если не считать Пьеты в соборе Святого Петра. Одного его "Вакха" достаточно, чтобы опровергнуть теорию, поддерживаемую некоторыми критиками, о том, что, если бы ему не мешали работать, он все равно предпочел бы некоторую расплывчатость, некоторый недостаток полировки в своих мраморах.

Тем не менее, Вакх производит неприятное впечатление на ум — такое же неприятное по своему, как и Христос Минервы. Должно быть, это потому, что это неправильно с точки зрения духовной концепции — грубо материалистично там, где это должно было быть благородно или изящно. На мой взгляд, откровенный, радостный натурализм "Вакха" Сансовино (также в "Барджелло") обладает большим количеством истинно греческого вдохновения, чем у Микеланджело. Если Микеланджело хотел изваять Вакха, ему это не удалось; если он хотел

изобразить физически привлекательного молодого человека в состоянии алкогольного опьянения, ему это удалось.

Здесь можно представить то, что Шелли написал об этой статуе, поскольку она сочетает обе точки зрения в критике с большой спонтанной энергией.

"Выражение лица этой фигуры - самая отвратительная ошибка в понимании духа и значения Бахуса. Это выглядит пьяным, жестоким и недалеким, и выражение распушенности у него самое отвратительное. Нижняя часть фигуры жесткая, а манера соединения плеч с грудью и шеи с головой совершенно негармонична. В нем совершенно отсутствует единство, каким было представление о божестве Вакха в концепции католика. С другой стороны, рассматриваемый просто как произведение искусства, он обладает большими достоинствами. Руки выполнены в самой совершенной и мужественной красоте; тело задумано с большой энергией, а линии, описывающие бока и бедра, и манера, в которой они переходят друг в друга, отличаются высочайшей смелостью и красотой. Как произведение искусства, оно хочет единства и простоты; как изображение греческого божества Вакха, оно хочет всего".

Говорят, что Якопо Галло также приобрел Купидона у Микеланджело. С большой долей вероятности было высказано предположение, что этот Купидон был той пьесой, которую Микеланджело начал, когда заказ Пьеро Медичи провалился, и что, следовательно, по дате исполнения он предшествовал "Вакху". Также было высказано предположение, что речь идет о так называемом Купидоне в Южном Кенсингтоне. У нас нет достоверной информации, которая помогла бы нам разобраться в этом вопросе. Но "Южно-Кенсингтонский купидон", безусловно, является произведением о ранней зрелости мастера. Он был обнаружен около сорока лет назад, спрятанный в подвалах садов Гуальфонда (Ручеллаи) во Флоренции, профессором Милиарини и знаменитым флорентийским скульптором Сантарелли. При беглом осмотре они оба заявили, что это подлинный Микеланджело. Левая рука была сломана, правая повреждена, а волосы так и не получили последних штрихов скульптора. Сантарелли восстановил руку, и Купидон перешел в собственность английской нации. Это прекрасное произведение скульптуры выполнено в самой гордой, самой драматичной манере Микеланджело. Мускулистый восемнадцатилетний юноша, образец великолепной юности, опускается на правое колено, в то время как правая рука опущена, чтобы поднять с земли стрелу. Левая рука поднята над головой и держит лук, в то время как левая нога поставлена так, чтобы ступня твердо стояла на земле, показывая, что через мгновение юноша встанет, наложит древко на тетиву и со свистом пошлет его в своего противника. Этот выбор сиюминутной позиции в высшей степени характерен для стиля Микеланджело; и, если мы действительно хотим верить, что он намеревался изобразить бога любви, это еще один пример его независимости от классической традиции. Ни один грек не изобразил бы таким образом Эроса. Действительно, поэты-лирики, Ибик и Анакреонт, изображали его свирепым вторгающимся божеством, нисходящим подобно вихрю на дуб или поражающим свою жертву топором. Но, насколько мне известно, эти романтические идеи не нашли выражения в античной пластике. Поэтому Купидон Микеланджело столь же оригинален, как и его Вакх. Как бы справедливо ни писали критики о классических тенденциях итальянского Возрождения, они не смогли указать на то, что язычество Чинкве Центо редко включало в себя раболепное подражание античности или сочувственное понимание ее духа. Меньше всего мы находим ни одно из этих качеств у Микеланджело. Он черпал вдохновение в своей собственной душе и обратился прямо к Природе за средствами выражения сформированной им концепции. В отличие от греков, он

неизменно предпочитал частное всеобщему, критический момент действия - предположениям о возможностях действия. Он создавал индивидуальное существо, а не абстракцию или обобщение личности. Купидон дает нам великолепную иллюстрацию этой критики. Будучи продуктом его ранней энергии, еще до того, как он сформировал определенный маньеристский способ видения природы и воспроизведения того, что он видел, это не только проливает свет на спонтанную работу его гения, но и показывает, как молодой художник уже пришел к пониманию сокровенной страсти души. Будучи уже совсем старым человеком, рифмуя эти грубые платонические сонеты, он всегда говорил о любви как о властной и ужасной. При своей суровой и меланхоличной натуре Эрос был не нежным или легкокрылым юнцом, а мужественным тираном, укротителем мужских духов. Поэтому этот Купидон, восхитительный в силе и красоте своей могучей мужественности, вполне может остаться для нас мифом или символом любви, как Микеланджело представлял себе это чувство. Композиционно фигура достойна восхищения со всех точек зрения, представляя собой серию благородно разнообразных гармоний линий. Все, о чем нам приходится сожалеть, - это о том, что время, непогода и вульгарное безобразие испортили поверхность мрамора.

VI

Естественно перейти от "Амура" к другому произведению, принадлежащему английской нации, которое недавно приписали Микеланджело. Я имею в виду Мадонну с Христом, Святым Иоанном и четырьмя сопровождающими его мужскими фигурами, которая когда-то принадлежала мистеру Х. Лабушеру, а теперь находится в Национальной галерее. У нас нет аутентичной традиции относительно этой темперной картины, которая, на мой взгляд, является самой красивой из станковых картин, приписываемых Микеланджело. Внутренние свидетельства стиля делают ее подлинность в высшей степени вероятной. Никто другой в конце пятнадцатого века не был способен создать композицию одновременно столь сложную, гармоничную и четкую, как группа, образованная Мадонной, Христос, опершийся на ее колено и указывающий пальцем на книгу, которую она держит, и молодой Святой Иоанн, повернувшийся, чтобы соединить эти фигуры с изысканно сочетающимися юношами позади него. К сожалению, два ангела или гения на левой руке не закончены; но если бы картина была завершена, мы, вероятно, смогли бы указать на другой великолепный эпизод в композиции, определяемый поперечной линией, проведенной от руки, лежащей на плече последнего юноши, через раскрытую книгу и поднятую руку Христа, вниз к ногам Святого Иоанна и последнего гения с правой стороны. Флорентийские художники обычно помещали ангелов-сопровождающих их по обе стороны от восседающих на троне мадонн. Прекрасные примеры можно было бы выбрать из работ Филиппино Липпи и Боттичелли. Но их ангелы были крылатыми и одеты как прислужники; Мадонна восседала на богатом троне или под балдахином, с алтарными свечами, венками из роз, цветущими лилиями. Для Микеланджело характерно использовать традиционный мотив и относиться к нему с резкой оригинальностью. На этой картине к фигурам нет аксессуаров, а сопровождающие ангелов - тосканские юноши, наполовину задрапированные в лаконичные туники. Стиль скорее напоминает плоский рельеф в камне, чем живопись; и хотя мы можем почувствовать некоторое влияние Гирландайо, дух Донателло и Луки делла Роббиа более очевиден. О том, что это была работа неопытного художника, свидетельствует отсутствие указания изобразительных плоскостей. Несмотря на изумительную и замысловатую красоту линейной композиции, в ней отсутствует тот эффект постепенных расстояний, который, возможно, был бы обеспечен исполнением в бронзе или мраморе. Типы были выбраны не с учетом идеальной красоты или достоинства, а точно изучены

по живым моделям. Это очень очевидно в головах Христа и Святого Иоанна. Два юных гения по правую руку обладают высокой степенью природной грации. Но даже здесь больше всего поражает очарование их позы, прелестное переплетение рук и грудей, гибкая настороженность одного парня, контрастирующая с задумчивой томностью его товарища. Возможно, только в некоторых рисунках комбинированных мужских фигур, сделанных Энгром для его картины "Золотой век", были развиты линии равного достоинства и простой красоты. Я не думаю, что эта Мадонна, предполагая, что это подлинное произведение Микеланджело, относится к периоду его первого пребывания в Риме. Несмотря на свою огромную интеллектуальную мощь, в нем чувствуется незрелость. Вероятно, ХитУилсон был прав, отнеся это ко времени, проведенному во Флоренции после смерти Лоренцо Медичи, когда художнику было около двадцати лет.

Пользуясь случаем, я хотел бы кратко остановиться на погребении в Национальной галерее. Картина, которая наполовину закончена, не имеет родословной. Она была выкуплена из коллекции кардинала Феша и признана мюнхенским художником Корнелиусом Микеланджело. Хорошие ценители приняли эту атрибуцию, и чтобы отличаться от них, требуется определенная выдержка. И все же больно верить, что в какой-либо период своей жизни Микеланджело мог создать композицию, столь диссонирующую, столь неудовлетворительную в некоторых анатомических деталях, столь бесчувственную и уродливую. Она несет на себе несомненные следы его влияния; это очевидно в фигуре мертвого Христа. Но эта колоссальная обнаженная натура с массивной грудью и стройными ногами напоминает нам о его манерах в пожилом возрасте, тогда как на остальной части картины от этой манеры нет и следа. Я склонен думать, что Погребение было произведением второсортного мастера, работавшего по какому-то проекту, созданному Микеланджело в тот преклонный период, когда Страсти Господни занимали его мысли в Риме. Тем не менее, дух рисунка, должно быть, был передан недостаточно полно; и, что еще более загадочно, композиция не напоминает стиль старости Микеланджело. Окраска, насколько мы можем понять, скорее наводит на мысль о Понтормо.

VII

Хороший друг Микеланджело, Якопо Галло, снова помог ему в последней и величайшей работе, которую он создал в этой римской резиденции. Кардинал Жан де ла Гросле де Вилье Франсуа, настоятель монастыря Сан-Дени, которого итальянцы обычно называют кардиналом ди Сан-Диониджи, пожелал получить образец работы молодого скульптора. Соответственно, 26 августа 1498 года были составлены статьи следующего содержания: "Да будет известно и очевидно тому, кто прочтет нижеследующий документ, что преподобнейший кардинал Сан-Диониджи таким образом договорился с мастером Микеланджело, флорентийским скульптором, а именно, что упомянутый мастер изготовит Пьету из мрамора за свой счет; то есть Деву Марию, одетую в человеческий рост, с мертвым Христом на руках, по цене 450 золотых дукатов папского монетного двора, в течение одного года с даты подписания. день начала работы." Далее следуют пункты, касающиеся выплаты денег, в соответствии с которыми кардинал соглашается выплатить суммы авансом. Контракт заключается с гарантией и поручительством, предоставленными Якопо Галло. "И я, Якопо Галло, даю слово его высокопреосвященству, что упомянутый Микеланджело закончит упомянутую работу в течение одного года, и что это будет самое прекрасное произведение из мрамора, которое может показать Рим сегодня, и что ни один мастер наших дней не сможет создать лучшего. И, аналогичным образом, с другой стороны, я даю слово упомянутому Микеланджело, что карта most Rev. будет осуществлять платежи в соответствии с приведенными выше статьями. В подтверждение чего я, Якопо Галло,

собственноручно написал это настоящее письмо в соответствии с датой года, месяца и дня, как указано выше".

"Пьета" сразу подняла Микеланджело на самое высокое место среди художников его времени и до сих пор остается непревзойденной по сочетанию возвышенной эстетической красоты с глубоким религиозным чувством. Мать умершего Христа сидит на камне у подножия креста, держа на коленях тело своего сына, печально глядя на его израненный бок и нежно поднимая левую руку, как бы говоря: "Смотри и прозревай!" У нее маленькая головка и героический торс, которые Микеланджело использовал для обозначения огромной физической силы. Мы чувствуем, что такой женщине не составляет труда удержать труп мужчины на своих широких коленях и в своих сильных руках. Ее лицо, которое отличается от женского типа, который он впоследствии предпочел, напоминает лицо молодой женщины. За это его упрекали критики, которые считали, что ее возраст должен более естественно соответствовать возрасту ее взрослого сына. Кондиви сообщает, что Микеланджело объяснил свой смысл следующими словами: "Разве ты не знаешь, что целомудренные женщины сохраняют свою свежесть гораздо дольше, чем нецеломудренные? Насколько в большей степени это было бы справедливо для девственницы, в грудь которой никогда не закрадывалось ни малейшего похотливого желания, которое могло бы затронуть тело? Нет, я пойду дальше и рискну предположить, что этот незапятнанный расцвет юности, помимо того, что он поддерживался в ней естественными причинами, возможно, был чудесным образом создан для того, чтобы убедить мир в девственности и вечной непорочности Матери. Сыну это было не нужно. Напротив, чтобы доказать, что Сын Божий принял на себя, как на самом деле он и принял, человеческое тело и стал подвержен всему, чему подвержен обычный человек, за исключением греха; человеческая природа Христа, вместо того чтобы быть вытесненной божественной, была предоставлена действию естественных законов, так что его личность показывала точный возраст, которого он достиг. Поэтому вам не нужно удивляться, если, принимая во внимание эти соображения, я сделал Пресвятую Деву, Мать Божью, намного моложе по сравнению с ее Сыном, чем обычно выглядят женщины ее лет, и оставил Сына таким, какого требовало его время жизни". "Это рассуждение, - добавляет Кондиви, - было достойно какого-нибудь ученого богослова и было бы почти изумительным для большинства людей, но не для него, которого Бог и Природа создали не просто несравненным в своем творении, но и способным к самым божественным концепциям, как ясно показывают бесчисленные его речи и писания, которыми мы располагаем".

Христос также несколько молод и вылеплен с предельной деликатностью; он не предполагает недостатка силы, но подчиняет идею физической мощи идее утонченной и духовной природы. Ничто не может быть прекраснее рук, расслабленных во сне. Смерть становится бессмертно прекрасной в этой лежащей фигуре, с которой стерты оскорбления бича, креста, жестокого копья. Микеланджело не стремился вызвать жалость или пробудить благоговение, прибегая к тем средневековым идеям, которые были так страстно выражены в гимне Святого Бернара Распятому. Эстетический тон его "мертвого Христа" скорее напоминает сладостное торжественное звучание соборной музыки, какой-нибудь мотив из мессы Палестрины или "Страстей" Себастьяна Баха. Почти невольно на память приходят строки, сочиненные Бионом для гения земной прелести, оплакиваемого вечной красотой:

И как труп он прекрасен, прекрасный труп, как мертвый сон.

Говорят, что некоторые ломбардцы, проходившие мимо и восхищавшиеся Пьетой, приписали ее Кристофоро Солари из Милана по прозвищу Иль Гоббо. Микеланджело, случайно услышав их, заперся в часовне и выгравировал на поясе на груди мадонны свое собственное имя. Этого он никогда не делал ни с одной другой своей работой.

Этот шедевр высочайшего искусства в сочетании с чистым религиозным чувством был помещен в старой базилике Святого Петра, в часовне, посвященной Богоматери Лихорадки, Мадонне делла Февбре. Здесь, в ночь на 19 августа 1503 года, он стал свидетелем одного из тех ужасных зрелищ, которые в Италии того периода так часто нарушали ритм романтики, красоты и художественной мелодии. Мертвое тело Родриго Борджиа, Александра VI, с полудня лежало в парадном виде перед главным алтарем; но поскольку "это был самый отталкивающий, чудовищный и деформированный труп, который когда-либо видели, без каких-либо признаков человечности, стыд заставил их частично прикрыть его". "Поздно вечером его перенесли в часовню Богоматери Лихорадки и поставили в угол шестью помощниками или носильщиками и двумя плотниками, которые сделали гроб слишком узким и коротким. Шутя и глумясь, они сняли с тела тиару и служебную мантию, завернули его в старый ковер, а затем силой кулаков и ног втолкнули в ящик без факелов, без сопровождающего священника, без единого человека, который мог бы присутствовать и нести освященную свечу". Таково было бдение этой торжественной статуи, столь величественной в горе и сладостной в смерти, при низменном поклонении тому, кто, занимая самый высокий трон христианского мира, воплощал наименее возвышенный дух своего века. Белое, гладкое, как слоновая кость, тело Христа из мрамора на фоне гниющего трупа его Наместника на земле, "черного, как кусок ткани или самая черная шелковица", - какой отвратительный контраст!

VIII

Возможно, будет уместно обсудить здесь вопрос о Брюггской мадонне. Это мраморная статуя, удачно размещенная в часовне Нотр-Дам, на фоне ниши из черного мрамора, с отличным освещением сбоку. Стил, несомненно, микеланджеловский, исполнение тщательное, отделка поверхности изысканная, а тип Мадонны чрезвычайно похож на Пьету в соборе Святого Петра. Она сидит в позе почти надменного достоинства, поставив левую ногу на каменный блок. Выражение ее черт отмечено некоторой суровостью, которая, кажется, присуща модели. Между ее коленями стоит, наполовину откинувшись назад, наполовину как бы желая сойти с трона, ее маленький Сын. Одна рука покоится на колене матери; правая перекинута, чтобы обхватить ее левую. Такая поза придает грациозный ритм линиям его обнаженного тела. Верный реализму, который руководил Микеланджело в начале его художественной карьеры, голова Христа, всего лишь ребенка, слегка перегружает его стройную фигуру. Физически он напоминает Младенца Христа с картины нашей Национальной галереи, но обладает большим шармом и нежностью. Все эти признаки указывают на подлинное произведение Микеланджело в первой римской манере; а положение статуи в часовне, украшенной брюггской семьей Мускрон, делает атрибуцию почти несомненной. Однако среди документов, имеющих в нашем распоряжении, у нас есть только два подлинных отчета об этой работе. Кондиви, описывая период пребывания Микеланджело во Флоренции (1501-1504), говорит: "Он также отлил из бронзы Мадонну с Младенцем Христом, которую некие фламандские купцы из дома Мускранов, самого знатного семейства в своей стране, купили за двести дукатов и отправили во Фландрию". Письмо, адресованное Джованни Бальдуччи из Рима Микеланджело во Флоренцию, датированное 4 августа 1506 года, доказывает, что какая-то статуя, предназначавшаяся для Фландрии, осталась

среди имущества скульптора во Флоренции. Бальдуччи использует женский род при описании этой работы, что дает нам основание думать, что это могла быть Мадонна. Он говорит, что нашел надежного агента, который доставит его в Виареджо, а оттуда отправит в Брюгге, где оно будет передано в руки наследника Джона и Александра Мускранов и Компании, "как являющееся их собственностью". Эта статуя, по всей вероятности, и есть "Мраморная мадонна", о которой Микеланджело написал своему отцу из Рима 31 января 1507 года и которую он умолял своего отца спрятать в их доме. Трудно согласовать заявление Кондиви с письмом Бальдуччи. В первом говорится, что Мадонна, купленная семьей Мускран, была отлита из бронзы во Флоренции. Мадонна в часовне Мускран в соборе Парижской Богоматери сделана из мрамора. Я думаю, мы можем предположить, что Брюггская мадонна - это произведение, которое Микеланджело выполнил для братьев Мускран, и что Кондиви ошибался, полагая, что оно было отлито из бронзы. То, что статуя была отправлена через некоторое время после получения заказа, следует из того факта, что Бальдуччи передал ее наследнику Джона и Александра "как их собственность"; но нельзя с уверенностью сказать, в какую точную дату она была начата и закончена.

IX

В то время как Микеланджело приобрел немедленную известность и бессмертную славу благодаря этим трем статуям, таким разным по виду и до сих пор не имевшим себе равных по художественному совершенству, его семья жила во Флоренции довольно бедно. Лодовико потерял свой небольшой пост на таможне после изгнания Медичи, и теперь у него подрастали трое сыновей, младше скульптора. Буонаррото, родившийся в 1477 году, занимался торговлей тканями и служил под началом Строцци на их складе в Порто Росса. Джован-Симоне, на два года младше (он родился в 1479 году), после того как некоторое время вел бродячую жизнь, присоединился к Буонаррото в суконном бизнесе, предоставленном им Микеланджело. Он был никчемным парнем и доставлял своему старшему брату много хлопот. Сигизмондо, родившийся в 1481 году, пошел на военную службу; но в возрасте сорока лет он поселился на отцовской ферме в Сеттиньяно и досадил своему брату тем, что опустился до положения простого крестьянина.

Постоянная привязанность, которую Микеланджело испытывал к этим не очень достойным родственникам, является одной из лучших черт его характера. Они постоянно писали умоляющие письма, ворча и жалуясь. Он снабжал их средствами, скупаясь на то, чтобы содержать их в приличном виде и удовлетворять их желания. Но чем больше он давал, тем больше они требовали; и в одном или двух случаях, как мы увидим в ходе этой биографии, их алчность и неблагодарность вызвали у него самое горькое негодование. Тем не менее, он не свернул с пути сыновней и братской доброты, проложенного его щедрой натурой и твердой волей. Он оставался защитником их интересов, хранителем их чести и строителем их состояния до конца своей долгой жизни. Переписка с его отцом, этими братьями и племянником Лионардо была впервые полностью опубликована в 1875 году. Это позволяет нам понять истинную природу человека лучше, чем любые биографические заметки; и я намерен в значительной степени опираться на этот источник, чтобы постепенно, так сказать, последовательными штрихами представить миниатюрный портрет того, кто был замечателен в личной жизни и несравнен как художник.

Эта переписка начинается в 1497 году. Из письма, адресованного Лодовико, датированного 19 августа, мы узнаем, что Буонаррото только что прибыл в Рим и сообщил своему брату о некоторых финансовых затруднениях, с которыми столкнулась семья. Микеланджело дал совет и пообещал прислать все деньги, которые сможет собрать. "Хотя, как я уже говорил вам, у меня самого нет денег, я сделаю все возможное, чтобы раздобыть деньги, чтобы вам не пришлось занимать у Монте, как, по словам Буонаррото, это возможно. Не удивляйтесь, если я иногда писал раздражительные письма, ибо я часто испытываю сильное душевное расстройство из-за того, что должно случиться с тем, кто находится вдали от дома.... Несмотря на все это, я пришлю тебе то, о чем ты попросишь, даже если мне придется продать себя в рабство". Буонаррото, должно быть, нанес второй визит в Рим, поскольку у нас есть письмо Лодовико Микеланджело, датированное 19 декабря 1500 года, которое проливает важный свет на привычки и замыслы последнего. Старик начинает с того, что говорит, как он счастлив наблюдать любовь, которую Микеланджело питает к своим братьям. Затем он говорит о суконной мастерской, которую Микеланджело намеревается приобрести для них. После этого он продолжает следующим образом: "Буонаррото сказал мне, что вы живете в Риме с большой экономией, или, скорее, скудостью. Итак, бережливость - это хорошо, но скудость - это зло, поскольку это порок, неприятный Богу и людям, и, более того, вредный как для души, так и для тела. Пока вы молоды, вы сможете какое-то время переносить эти трудности; но когда энергия молодости иссякает, тогда появляются болезни и немощи; ибо они вызваны личными неудобствами, скудным образом жизни и привычками к бедности. Как я уже сказал, экономия - это хорошо; но, прежде всего, избегайте скупости. Живите скромно и обеспеченно и следите за тем, чтобы у вас было все необходимое. Что бы ни случилось, не подвергайте себя физическим испытаниям, ибо в вашей профессии, если вы однажды заболите (чего не дай Бог), вы будете разоренным человеком. Прежде всего, заботьтесь о своей голове, держите ее в умеренном тепле и следите за тем, чтобы вы никогда не мылись: оботрите себя, но не мойтесь". Этот грязный образ жизни стал привычным для Микеланджело. Когда он жил в Болонье в 1506 году, он писал домой своему брату Буонаррото: "Что касается предполагаемого визита Джован-Симоне, я не советую ему приезжать еще некоторое время, потому что я поселился здесь в одной убогой комнате и купил односпальную кровать, на которой мы все четверо (*т.е.* он сам и трое его рабочих) спим". И еще: "Мне не терпится поскорее убраться из этого места, потому что мой образ жизни здесь настолько убог, что если бы вы только знали, что это такое, вы были бы несчастны". Лето в Болонье было очень жарким, и вспыхнула чума. В этих обстоятельствах кажется чудом, что четыре скульптора, лежавшие в одной постели, избежали заражения. Бережливые привычки Микеланджело не были вызваны бедностью или скупостью. Своим трудом он накопил большие суммы денег, щедро тратил их на свою семью и проявлял щедрую благотворительность ради благополучия своей души. Нам скорее следовало бы приписать их какой-то конституциональной особенности, влияющей на весь его темперамент и окрашивающей его переживания унынием. Абсолютная нечувствительность к чисто декоративным деталям, к красоте драгоценностей, тканей и природных объектов, к цветам, деревьям и приятным пейзажам, короче говоря, ко всему, что восхищало итальянцев того периода, является главной характеристикой его искусства. Эта абстрактность и сухость, эта аскетическая приверженность его гения чистой идеальной форме, это почти математическое представление о красоте, я думаю, могут быть приписаны тем же психологическим качествам, которые определяли унылые условия его домашней жизни. Он не был скуп ни на деньги, ни на идеи; более того, даже расточал и то, и другое. Но меланхолия сделала его скупым во всем, что касалось личных удовольствий; и ему следовало родиться под этой свинцовой планетой Сатурн, а не под

Меркурием и Венерой в доме Юпитера. Кондиви резюмирует свои повседневные привычки так: "Он всегда был чрезвычайно умерен в образе жизни, употребляя пищу больше потому, что это было необходимо, чем ради какого-либо удовольствия, которое он получал от этого; особенно когда он был занят какой-нибудь большой работой; ибо тогда он обычно ограничивался куском хлеба, который съедал в середине своей работы. Однако в течение некоторого времени он жил, уделяя больше внимания здоровью, поскольку его преклонный возраст накладывает это ограничение на его естественные склонности. Я часто слышал, как он говорил: "Асканио, каким бы богатым я ни был, я всегда жил как бедняк". И эту воздержанность в еде он практиковал и во сне; ибо сон, по его собственному признанию, редко соответствует его конституции, поскольку во время сна он постоянно страдает от головных болей, а любое чрезмерное количество сна приводит к расстройству желудка. Когда он был в полном расцвете сил, он обычно ложился спать одетым, даже в высоких сапогах, которые он всегда носил, из-за хронической склонности к судорогам, а также по другим причинам. В определенные сезоны он носил эти ботинки так долго, что, когда он снимал их, кожа слезала вместе с кожей, как у выползающей змеи. Он никогда не скупился на наличные и не копил денег, довольствуясь тем, что позволяло ему прилично жить; поэтому, хотя бесчисленные лорды и богачи делали ему великолепные предложения по поводу некоторых образцов его ремесла, он редко соглашался, и то, по большей части, больше по доброте и дружбе, чем с каким-либо ожиданием выгоды". Несмотря на все это, или, скорее, из-за его умеренности в еде, сне и сексуальных удовольствиях, а также физического труда, он сохранил отличное здоровье до глубокой старости.

Я подумал, что стоит представить этот общий обзор привычек Микеланджело, не опуская некоторых деталей, которые могут показаться отталкивающими современному читателю, в ранний период его биографии, потому что мы должны пронести с собой через превратности его долгой карьеры и многочисленные труды точное представление о личности нашего героя. По этой причине, возможно, будет излишним повторить то, что Кондиви говорит о своей внешности в последние годы своей жизни. "У Микеланджело хороший цвет лица; в его облике больше мускулатуры и костлявости, чем жира или мясистой: прежде всего, он здоров, как в силу своего естественного телосложения, так и из-за физических упражнений, которые он выполняет, и привычного воздержания в еде и сексуальных излишествах. Тем не менее, он был слабым ребенком и в зрелом возрасте перенес две болезни. На его лице всегда был хороший и здоровый румянец. Телосложение у него следующее: рост средний; широк в плечах; в остальном тело несколько стройное по пропорциям. Форма его лица овальная, пространство над ушами на одну шестую выше полукруга. Следовательно, виски выступают за уши, а уши - за щеки, а они - за все остальное; так что череп по отношению ко всей голове следует назвать большим. Лоб, если смотреть спереди, квадратный; нос немного приплюснут — не от природы, а потому, что в детстве Торриджано де Торриджани, жестокий и наглый парень, ударил кулаком по хрящам. По этому случаю Микеланджело принесли домой полумертвым, а Торриджано, изгнанный из Флоренции за свою жестокость, плохо кончил. Однако нос, каким бы он ни был, имеет правильную пропорцию ко лбу и остальной части лица. Губы тонкие, но нижняя немного толще верхней, так что при взгляде в профиль она немного выступает. Подбородок хорошо гармонирует с описанными мной чертами лица. Лоб, если смотреть сбоку, почти нависает над переносицей, и она выглядит едва ли не сломанной, если бы не незначительная выпуклость посередине. Брови не густо покрыты волосами; глаза можно даже назвать маленькими, цвета рога, но крапчатые и с голубовато-желтыми пятнами. Уши правильной пропорции; волосы на голове черные, как и борода, за исключением того, что и те, и другие теперь поседел от

старости; борода раздвоенная, около пяти дюймов длиной, и не очень густая, что частично можно заметить на его портрете".

У нас нет современных сведений о Микеланджело в раннем взрослом возрасте; но течение его жизни было настолько ровным, и, в отличие от Челлини, он так постоянно двигался в том же направлении и в той же сфере терпеливой сдержанности, что нетрудно воссоздать молодого и энергичного скульптора по этому подробному описанию, сделанному его любящим другом и слугой в преклонном возрасте. Немногие люди, особенно немногие художники, сохранили ту непрерывность морального, интеллектуального и физического развития, которая является специфической характеристикой Микеланджело. С годами его пульс стал биться реже, а тело съежилось. Но мужчина не изменился. По прошествии тех же лет его стиль стал более сухим и абстрактным, но он не изменился по качеству и не отошел от своего идеала. В этом отношении он, как мне кажется, похож на Мильтона: совершенно непохож на пластический и ассимилятивный гений Рафаэля.

ГЛАВА III

Я

Микеланджело вернулся во Флоренцию весной 1501 года. Кондиви говорит, что внутренние дела вынудили его покинуть Рим, и переписка с его отцом делает это невероятным. Он вернул своему родному городу повышенную репутацию. "Вакх" и "Мадонна делла Феббре" поставили его выше любого скульптора своего времени. Действительно, в эти первые годы шестнадцатого века можно сказать, что он был единственным выдающимся тосканским скульптором. Гиберти, Делла Кверча, Брунеллески, Донателло - все они присоединились к большинству еще до его рождения. Вторая группа выдающихся мастеров — Вероккьо, Лука делла Роббиа, Росселлино, Да Майано, Чивитали, Дезидерио да Сеттиньяно — скончалась в начале века. Казалось, что брешь в рядах художников-пластиков была специально проделана для появления доминирующей и деспотичной личности. Якопо Татти, по имени Сансовино, был единственным человеком, который мог бы поспорить с Микеланджело за первенство, и Сансовино выбрал Венецию для театра своей жизни. В этих обстоятельствах нет ничего необычного в том, что заказы быстро начали чрезмерно напрягать исполнительские способности занятого скульптора. Я не хочу утверждать, что итальянцы в 1501 году сознавали непревзойденные качества Микеланджело или были чувствительны к соответствующим ограничениям, которые в конечном итоге сделали эти качества пагубными для эволюции искусств; но они не могли не чувствовать, что в этом двадцатилетнем молодом человеке они увидели первоклассного мастера, которому не было равных среди современников.

Первый орден этого года поступил от кардинала Франческо Пикколомини, который впоследствии был избран папой римским в 1503 году и умер, пробыв три недели с титулом Пия III. Он хотел украсить часовню Пикколомини в Сиенском кафедральном соборе пятнадцатью статуями святых мужского пола. 5 июня был подписан контракт, по которому Микеланджело соглашался завершить эти работы в течение трех лет. Одна из них, "Святой Франциск", уже была начата Пьеро Торриджано; и у нас есть некоторые основания полагать, что она была закончена рукой мастера. Мнения расходятся относительно его участия в создании остальных четырнадцати статуй; но этот вопрос не имеет большого значения, поскольку стиль работы традиционен, а масштаб фигур неприятно приземист. Кажется почти невероятным, что эти церковные и ручные изделия были изготовлены в то же время, что и "Давид", одной и той же

рукой. Ни Вазари, ни Кондиви не говорят о них, хотя несомненно, что Микеланджело в течение нескольких лет был связан своим контрактом. После смерти Пия III он продлил его вместе с наследниками папы, Якопо и Андреа Пикколomini, актом, датированным 15 сентября 1504 года; а в 1537 году Антон Мария Пикколomini, к которому перешло наследство, счел себя кредитором Микеланджело на сумму в сто крон, которые были выплачены заранее за незаконченную скульптором работу.

Гораздо более важное поручение было поручено Микеланджело в августе того же 1501 года. Кондиви, упомянув о своем возвращении во Флоренцию, рассказывает историю колоссального Давида следующими словами: "Здесь он пробыл некоторое время и создал статую, которая стоит перед большими дверями дворца Синьории, и все люди называют ее Великаном. Это произошло таким образом. Художественному совету Сан-Мария-дель-Фьоре принадлежал кусок мрамора высотой в девять локтей, который был привезен из Каррары около ста лет назад скульптором, недостаточно знакомым с его искусством. Это было очевидно, поскольку, желая перенести его удобнее и с меньшими затратами труда, он замуровал его в каменоломне, но таким образом, что ни он, ни кто-либо другой не был способен извлечь статую из глыбы ни того же размера, ни даже гораздо меньшего масштаба. Поскольку мрамор был бесполезен для каких-либо благих целей, Андреа дель Монте Сан-Савино подумал, что может завладеть им у Совета директоров, и попросил их подарить его ему, пообещав, что добавит несколько кусков камня и вырежет из него статую. Прежде чем они решились отдать его, они послали за Микеланджело; затем, объяснив пожелания и взгляды Андреа и приняв во внимание его собственное мнение о том, что из блока можно извлечь хорошую вещь, они, наконец, предложили ее ему. Микеланджело согласился, не добавляя никаких деталей, и выполнил статую настолько точно, что, как любой может видеть, в верхней части головы и у основания все еще сохранились некоторые следы шероховатой поверхности мрамора. Он делал то же самое в других работах, как, например, в "Созерцательной жизни на могиле Юлия"; действительно, это знак, оставленный мастерами на своих работах, доказывающий их абсолютность в своем искусстве. Но в "Давиде" это было гораздо более примечательно по той причине, что сложность задачи не была преодолена добавлением кусочков; к тому же ему пришлось бороться с мрамором неправильной формы. Как он сам любил говорить, в скульптуре невозможно или, по крайней мере, чрезвычайно трудно исправить недостатки перекрытия. Он получил за эту работу 400 дукатов и выполнил ее за восемнадцать месяцев".

Скульптора, испортившего эту глыбу мрамора, Вазари называет "Маэстро Симоне"; но имеющиеся в нашем распоряжении многочисленные документы, с помощью которых мы можем с точностью проследить всю историю "Давида" Микеланджело, показывают, что Вазари был дезинформирован. Настоящим виновником был Агостино ди Антонио ди Дуччо, или Гуччо, который преуспел в создании еще одной колоссальной статуи для Кафедрального собора. Он заслуженно известен в истории тосканской скульптуры своими рельефами на фасаде Кафедрального собора в Модене, описывающими эпизоды из жизни Сан-Джеминьяно, романтически очаровательными рельефами из мрамора в терракотовой оправе на Молельне Сан-Бернардино в Перудже и большим количеством превосходной обработки камня на капеллах Сан-Франческо в Римини. Из одного из контрактов с Агостино мы поняли, что изначально мрамор предназначался для какого-то пророка. Но Микеланджело решил создать Давида; и две восковые модели, ныне хранящиеся в музее Буонарроти, ни одна из которых не соответствует в точности существующей статуе в том виде, в каком она существует, показывают, что он чувствовал себя способным извлечь колоссальную фигуру в различных позах из

поврежденного блока. В первом контракте, подписанном между консулами Arte della Lana, Оперы Дуомо и скульптора, датированном 16 августа 1501 года, условия установлены таким образом: "Что достойный мастер Микеланджело, сын Лодовико Буонарроти, гражданин Флоренции, был выбран для создания, завершения и доведения до совершенства мужской статуи под названием "Гигант", высотой в девять локтей, которая сейчас находится в мастерской собора, ранее заблокированная мастером Агостино из Флоренции, и сильно заблокированная; и что работа должна быть завершена в течение срока, установленного законом. в течение следующих двух лет, начиная с сентября, с жалованьем в шесть золотых флоринов в месяц; и что все необходимое для выполнения этой задачи, в качестве рабочих, бревен и т. Д., Которое ему может потребоваться, будет предоставлено ему Операи; и когда статуя будет закончена, консулы и Операи, которые будут занимать свои должности, должны оценить, заслуживает ли он большего вознаграждения, и это должно быть оставлено на их совести".

//

Микеланджело приступил к работе утром в понедельник, 13 сентября, в специально возведенном деревянном сарае недалеко от собора. 28 февраля 1502 года статуя, которую теперь впервые называют "Гигант, или Давид", была перенесена так далеко вперед, что судьи объявили ее наполовину законченной и постановили, что скульптору следует выплатить все 400 золотых флоринов, включая оговоренное жалованье. Он, по-видимому, усердно трудился в течение следующих двух лет, поскольку к минуте 25 января 1504 года "Давид", как говорят, был почти полностью закончен. В этот день в Кафедральном соборе Оперы был созван торжественный совет самых выдающихся артистов Флоренции, проживающих во Флоренции, чтобы решить, где его следует разместить.

У нас есть полный протокол этого заседания, и он настолько любопытен, что я без колебаний приведу несколько подробный отчет о ходе заседания. Мессер Франческо Филарете, главный герольд синьории и сам архитектор с некоторыми претензиями, открыл дискуссию короткой речью на этот счет: "Я перебрал в уме те предложения, которые могло бы предложить мне мое суждение. У вас есть два места, где можно установить статую: первое - там, где стоит Юдифь; второе - в середине двора, где находится Давид. Можно было бы выбрать первое, потому что Юдифь - это дурное предзнаменование и неподходящий предмет там, где она стоит, у нас есть крест и лилия в качестве нашего знамени; кроме того, женщине не подобает убивать мужчину; и, прежде всего, эта статуя была воздвигнута под злым созвездием, поскольку с тех пор вы постоянно становились все хуже и хуже. Пиза тоже была потеряна. У Давида из двора несовершенна правая нога, и поэтому я бы посоветовал вам поместить Гиганта в одно из этих мест, но я сам отдаю предпочтение изображению Юдифи ". Как вы понимаете, "Вестник" считал само собой разумеющимся, что "Давид" Микеланджело будет воздвигнут в непосредственной близости от Палаццо Веккьо. Следующий оратор, Франческо Мончиатто, резчик по дереву, высказал мнение, что его следует установить перед Дуомо, где изначально предполагалось установить Колосса. За ним немедленно последовали, и его решение поддержали не меньшие личности, чем художники Козимо Росселли и Сандро Боттичелли. Затем Джулиано да Сан-Галло, знаменитый архитектор, представил собравшимся третье мнение. Он начал свою речь с замечания, что согласен с теми, кто хотел бы выбрать ступени Кафедрального собора, но должные соображения заставили его изменить свое мнение. "Несовершенство мрамора, который размягчается под воздействием воздуха, сделало долговечность статуи сомнительной. Поэтому он проголосовал за середину Лоджии Ланци, где Давид был бы укрыт ". Мессер

Анджело ди Лоренцо Манфиди, второй герольд синьории, поднялся, чтобы высказать профессиональное возражение. "Давид, если бы его установили под средней аркой Лоджии, нарушил бы порядок церемоний, практикуемых там синьорией и другими магистратами. Поэтому он предложил выбрать арку, обращенную к Палаццо (где сейчас находится "Юдифь" Донателло)". Трое последующих ораторов, люди не слишком заметные, отдали свои голоса за резолюцию главного герольда. За Сан-Галло последовали другие, среди которых был знаменитый Лионардо да Винчи. Он считал, что статую можно было бы разместить под средней аркой лоджии без помех для государственных церемоний. Ювелир Сальвестро и художник Филиппино Липпи сошлись во мнении, что следует выбрать район Палаццо, но точное место следует оставить на усмотрение скульптора. Галлиено, вышивальщица, и Дэвид Гирландахо, художник, предложили новое место, а именно там, где на площади стоял лев или Марзокко. Антонио да Сан-Галло, архитектор, и Микеланджело, ювелир, отец Баччо Бандинелли, поддержали предложение Джулиано да Сан-Галло. Затем Джованни Пифферо, то есть отец Бенвенуто Челлини, вернул дискуссию во внутренний двор дворца. Он думал, что на Лоджии статуя будет видна лишь частично и что негодяи могут причинить ей вред. Джованни делле Корниоле, несравненный резчик драгоценных камней, оставивший нам лучший портрет Савонаролы, проголосовал вместе с двумя Сан-Галли, "потому что он слышал, что камень мягкий". Пьеро ди Козимо, художник и учитель Андреа дель Сарто, завершил выступления настоятельной рекомендацией предоставить выбор точного места Микеланджело Буонарроти. В конце концов это было решено, и он решил установить своего Давида в месте, которое предпочитал главный герольд, то есть на ступенях Палаццо Веккьо, с правой стороны от входа.

Следующим шагом было безопасное перемещение огромной массы скульптурного мрамора из Дуомо в Палаццо. 1 апреля Симоне дель Поллахуоло по прозвищу Иль Кронака было поручено сделать необходимые приготовления; но позже, 30-го, мы находим Антонио да Сан-Галло, Баччо д'Аньоло, Бернардо делла Чех и Микеланджело, связанных с ним в работе по транспортировке. Было изготовлено ограждение из прочных балок и досок, которое было установлено на подвижных роликах. В середине этого ограждения статуя висела подвешенной, с определенной свободой покачивания в такт ударам и кренам транспортного средства. Более сорока человек были заняты на лебедках, которые медленно тянули его вперед. В летописи того времени мы располагаем полным описанием этого путешествия: "14 мая 1504 года мраморного гиганта увезли из Оперы. Он вышел в 24 часа, и они сломали стену над воротами настолько, чтобы пропустить его. Той ночью в Колосса бросили несколько камней с намерением причинить ему вред. Дежурить приходилось ночью; и он двигался очень медленно, связанный, как и в вертикальном положении, подвешенный в воздухе на огромных балках и замысловатом механизме из веревок. Потребовалось четыре дня, чтобы добраться до площади, и мы прибыли 18-го в 12 часов. Для приведения ее в движение было задействовано более сорока человек; под ней было соединено четырнадцать роликов, которые переходили из рук в руки. После этого они работали до 8 июня 1504 года, чтобы установить его на платформу(*рингьеро*), где раньше стояла Юдифь. Юдифь была снята и установлена на земле внутри дворца. Упомянутый Гигант был работой Микеланджело Буонарроти".

Там, где мастера Флоренции поместили его под руководством его создателя, большой белый Давид Микеланджело простоял более трех столетий непокрытым, открытым для любых повреждений от мороза и дождя, а также от насилия горожан, пока в 1873 году для лучшей сохранности этого шедевра современного искусства его не перенесли в зал Академии изящных искусств. В целом, он пострадал очень мало. Погода слегка стерла кончики левой стопы, а в

1527 году, во время народных волнений, левая рука была сломана огромным камнем, брошенным нападавшими на дворец. Джорджо Вазари рассказывает нам, как вместе со своим другом Чеккино Сальвиати он собрал разбросанные осколки и принес их в дом Микеланджело Сальвиати, отца Чеккино. Впоследствии они были собраны заботами великого герцога Козимо и восстановлены в статуе в 1543 году.

///

В "Давиде" Микеланджело впервые проявил то качество ужаса, приводящей в трепет, внушающей благоговейный трепет силы, за которое он впоследствии стал так знаменит. Статуя впечатляет не только своими размерами, величию и мощью, но и чем-то неистовым в замысле. Однако он был далек от того, чтобы еще принять те систематические пропорции человеческого тела, которые позже придали всем его фигурам вид монотонной внушительности. Напротив, этот молодой гигант сильно напоминает модель; даже сильнее, чем Вахх. Возможно, желая строго придерживаться библейского сюжета, Микеланджело изучал юношу, чье телосложение не было развито. Дэвид, если говорить откровенно, - колоссальный неуклюжий парень. Его тело, отличающееся шириной грудной клетки, глубиной живота и общей полнотой, не доросло до размеров огромных рук и ног и тяжелой головы. Мы чувствуем, что он хочет по крайней мере за два года стать полностью развитым мужчиной, перейдя от подросткового возраста к зрелости силы и красоты. Такое пристальное наблюдение за несовершенствами модели на определенной стадии физического роста весьма примечательно и не совсем приятно для статуи высотой более девяти футов. И Донателло, и Вероккио обработали своих Давидов в одинаковой реалистичной манере, но они работали в небольшом масштабе и из бронзы. Я настаиваю на этом пункте, потому что ученики Микеланджело были склонны не замечать его чрезвычайной искренности и натурализма на первых этапах его творчества.

Признав, что голова Давида слишком массивна, а конечности слишком хорошо сформированы для идеальной красоты, гиперкритики вряд ли смогут придаться к моделированию и исполнению каждой детали. Выбранная позиция отличается большим достоинством и энергией. Героический мальчик, совершенно уверенный в победе, взволнован предстоящим соревнованием. Его брови сильно сдвинуты, ноздри напряжены и трепещут, глаза пристально смотрят на далекого Филистера. Его гортань заметно вздымается, а сухожилия на левом бедре напрягаются, как будто весь дух этого человека приготовился к высшему испытанию. В правой руке, удерживаемой как раз посередине между бедром и коленом, он держит кусок дерева, на котором подвешена его праща. Праща перекинута через его спину, и за середину ее, где камень выпирает, он держит левую руку, положив ее на левое плечо, готовый к спуску. Мы чувствуем, что следующее движение будет включать в себя правую руку, натягивающую пращу до упора, отводящую камень в сторону и подбрасывающую его в воздух; когда после того, как он устремится, чтобы поразить Голиафа в лоб, все гибкое тело юноши описает дугу и примет перпендикулярное положение на двух крепких ногах. Микеланджело неизменно выбирал какой-нибудь решающий момент в действии, которое он должен был изобразить; и хотя он работал здесь с трудностями из-за ограниченности поврежденного блока, имевшегося в его распоряжении, он ухитрился показать неизбежность быстрого и внезапного проявления энергии, которое нарушит равновесие позы его молодого гиганта. Критики этой статуи, обманутые ее внешним сходством с некоторыми греческими спортсменами в состоянии покоя, пренебрегли искренним реализмом предвосхищенного мгновенного действия. Они не понимают значения пращи. Даже Хит Уилсон, например, пишет: "Массивные плечи отведены

назад, правая рука опущена, и *правая рука решительно сжимает камень*, которым противник должен быть убит". Это полностью искажает мотив скульптора, упускает значение перевязи, делает широкий ремень за спиной излишним и превращает в простой пластический символизм то, что Микеланджело задумал как момент, выхваченный из трепещущей жизни.

Часто отмечалось, что голова Давида сделана по образцу Святого Георгия Донателло в Орсанмикеле. Это справедливое наблюдение; и оно наводит на мысль о рано сформировавшейся у Микеланджело привычке относиться к лицу идеалистически, как бы много он ни черпал из изучения своих моделей. Вазари, например, говорит, что он избегал портретной живописи и создавал свои лица, комбинируя несколько личностей. Мы увидим, как новый идеальный тип мужской головы появляется в группе статуй, среди которых наиболее выдающейся является Джулиано де Медичи в Сан-Лоренцо. Мы уже видели женский тип, созданный в мадоннах собора Святого Петра и Нотр-Дама в Брюгге. Но здесь не место обсуждать теорию формы Микеланджело в целом. Это следует приберечь до тех пор, пока мы не войдем в Сикстинскую капеллу, чтобы осмотреть центральное и венчающее произведение его гения в расцвете сил.

У нас есть все основания полагать, что Микеланджело вырезал своего Давида без каких-либо указаний, кроме рисунков и маленькой восковой модели высотой около восемнадцати дюймов. Неудобство этого метода, из-за которого скульптору приходилось изливать свою ярость на мрамор молотком и резцом, легко понять. В знаменитом отрывке, найденном М. Мариеттом у французского ученого шестнадцатого века, мы находим такой отчет о системе пламенного мастера: "Я могу подтвердить, что я видел, как Микеланджело в возрасте более шестидесяти лет, не самый сильный для своего возраста, за четверть часа отколол от чрезвычайно твердого мрамора больше крошек, чем три молодых камнереза могли бы сделать за три или четыре - вещь совершенно невероятная для того, кто этого не видел. Он вложил в свою работу такую стремительность и ярость, что я подумал, что все должно разлететься на куски; одним ударом он швырнул на землю большие осколки толщиной в три-четыре дюйма, срезав линию так точно, что, если бы он переступил ее на волосок, он рисковал потерять все, поскольку впоследствии невозможно починить мрамор или исправить ошибки, как это делается с глиняными фигурами и лепниной". Говорят, что из-за такого жестокого обращения со своим мрамором Микеланджело иногда слишком глубоко вгрызался в камень, и ему приходилось отказываться от многообещающего произведения скульптуры. Это один из способов объяснить его многочисленные незаконченные статуи. Соответственно, возник миф, представляющий великого мастера как работающего в одиночестве над огромными блоками, не имея перед собой ничего, кроме наброска воском. Факт всегда интереснее вымысла; и, пока я касаюсь темы его метода, я представлю то, что Челлини оставил написанным на эту тему. В своем трактате об искусстве скульптуры Челлини устанавливает правило, согласно которому каменные скульпторы должны сначала сделать маленькую модель высотой в две ладони, а после этого сформировать другую, такую же большую, какой должна быть статуя. Он иллюстрирует это критикой своих выдающихся предшественников. "Хотя многие способные художники смело бросаются на камень с яростной силой молотка и стамески, полагаясь на маленькую модель и хороший дизайн, все же результат никогда не кажется им таким удовлетворительным, как при создании модели в большом масштабе. Это доказано нашим Донателло, который был Титаном в искусстве, а впоследствии и выдающимся Микеланджело, который работал в обоих направлениях. Недавно обнаружив, что маленькие модели далеко не соответствовали требованиям его выдающегося гения, он взял за привычку делать самые

тщательные модели точно такого же размера, каким должна была быть мраморная статуя. Это мы видели собственными глазами в ризнице Святого Лоренцо. Затем, когда человек удовлетворен своей моделью в натуральную величину, он должен взять уголь и набросать основной вид своей фигуры на мраморе таким образом, чтобы она была отчетливо прорисована; ибо тот, кто предварительно не определился со своим рисунком, иногда может оказаться обманутым долотом. Метод Микеланджело в этом вопросе был лучшим. Сначала он делал набросок в основном аспекте, а затем начинал работу с удаления поверхностного камня с этой стороны, точно так же, как если бы он намеревался создать фигуру в полурельефе; и таким образом он продолжал постепенно раскрывать округлую форму".

Вазари, говоря о четырех грубо отесанных Пленниках, возможно, фигурах, которые сейчас находятся в гроте садов Боболи, говорит: "Они хорошо приспособлены для обучения новичка извлекать статуи из мрамора, не повреждая камень. Безопасный метод, который они иллюстрируют, может быть описан следующим образом. Сначала вы берете модель из воска или другого твердого материала и помещаете ее в сосуд, наполненный водой. Вода, по своей природе, представляет собой ровную поверхность; так что, если вы постепенно поднимаете модель, сначала обнажаются верхние части, в то время как нижние остаются погруженными; и, продолжая таким образом, вся круглая форма в конце концов появляется над водой. Точно таким же образом следует высекать статуи из мрамора резцом; сначала обнажая верхние поверхности, а затем переходя к обнажению нижних. Этому методу следовал Микеланджело, загоразивая Пленников, и поэтому его превосходительство герцог был рад, чтобы студенты его Академии использовали их в качестве моделей. Едва ли нужно напоминать, что хитроумный процесс "наведения мрамора" с помощью "указательной машины" и "весовых камней", который в настоящее время повсеместно используется скульпторами, был изобретен не в шестнадцатом веке.

IV

Я не могу опустить довольно детскую историю, которую Вазари рассказывает о Давиде. После того, как он был водружен на пьедестал перед дворцом, и пока строительные леса все еще стояли на месте, Пьеро Содерини, который любил Микеланджело и восхищался им, сказал ему, что нос слишком велик. Скульптор немедленно взбежал вверх по лестнице, пока не достиг точки на уровне плеча гиганта. Затем он взял молоток и стамеску и, спрятав немного мраморной крошки в тыльной стороне ладони, притворился, что отрабатывает часть поверхности носа. На самом деле он оставил все так, как нашел; но Содерини, увидев, как осыпается мраморная пыль, рассеиваясь по воздуху, подумал, что его намек был понят. Поэтому, когда Микеланджело крикнул ему вниз: "Посмотри на это сейчас!" Содерини крикнул в ответ: "Я гораздо больше доволен этим; вы вдохнули жизнь в статую".

В это время гонфалоньером республики был Пьеро Содерини, человек выдающихся ролей и безупречного характера, хотя и не одаренный той смесью дерзости и хитрости, которая поражала воображение эпохи Возрождения. Он был пожизненно избран в верховную магистратуру и практически был дожем Флоренции. Его дружба не раз подтверждалась оказанием услуг Микеланджело; и пока работа над гигантским Давидом была завершена, он дал скульптору новый заказ, история которого теперь должна нас заинтересовать. Флорентийские послы во Франции уже писали в июне 1501 года из Лиона, что Пьер де Роган, маршал де Гие, пользовавшийся большой популярностью при дворе Людовика XII, очень желает приобрести

копию бронзового Давида работы Донателло во дворе Палаццо Веккьо. Он, казалось, был готов заплатить за это, но посланники подумали, что он ожидал получить это в подарок. Союз с Францией был делом первостепенной важности для Флоренции, и в то время Республика была в большом долгу перед французской короной. Поэтому Содерини решил выполнить просьбу маршала, и 12 августа 1502 года Микеланджело взялся в течение шести месяцев вылепить Давида ростом в два локтя с четвертью. В отливке бронзы ему помогал специальный мастер Бенедетто да Ровеццано. В течение следующих двух лет между посланниками и синьорией велась оживленная переписка по поводу статуи, свидетельствующая о нетерпении маршала. Тем временем Де Роган стал герцогом Немурским в 1503 году, женившись на сестре Луи д'Арманьяка, и вскоре после этого впал в немилость. При дворе Блуа от него больше ничего нельзя было ожидать. Но работа над статуей шла полным ходом, и возник вопрос, кому ее отдать. Выбор синьории пал на Флоримона Роберте, министра финансов, чья благосклонность была бы полезна флорентийцам в их денежных сделках с королем. Длинное письмо посланника Франческо Пандольфини от сентября 1505 года показывает, что мнение Роберте по этому поводу было озвучено; и мы узнаем из протокола заседания синьории, датированного 6 ноября 1508 года, что, наконец, бронзовый Давид весом около 800 фунтов был "упакован во имя Бога" и отправлен в Синью по пути в Ливорно. Роберте получил его в свое время и поместил во дворе своего замка Бери, недалеко от Блуа. Здесь он оставался более века, пока не был перевезен в замок Виллеруа. Там он исчез. Однако у нас есть прекрасный рисунок пером и тушью, выполненный рукой Микеланджело, который вполне мог быть эскизом для этого второго Давида. Мускулистый и обнаженный юноша, а не просто юноша, как колоссальная статуя, твердо стоит на левой ноге, смело запрокинув туловище назад. Его правая нога опирается на гигантскую голову Голиафа, а левая рука, вывернутая назад на ягодице, держит то, что, по-видимому, предназначено для перевязи. Здесь мы видим, каким должно было быть представление Микеланджело об идеальном Давиде при работе в условиях, более благоприятных, чем те, которые обеспечивал поврежденный блок. На полях страницы отчетливо прослеживаются следующие слова: "Давидте чолла фромба и ио чолларчо Микеланджело" — Давид с пращой, а я с луком.

Тем временем 24 апреля 1503 года Микеланджело получил еще более важный заказ. Консулы Арте делла Лана и Оперы Кафедрального собора приказали вырезать из каррарского мрамора двенадцать апостолов, каждый высотой 4-1 / 4 локтя, и поместить их внутри церкви. Скульптор обязался ежегодно изготавливать по одному экземпляру, при этом Отдел работ покрывал все расходы, покрывал расходы на жизнь Микеланджело и его помощников и выплачивал ему два золотых флорина в месяц. Кроме того, они построили для него дом в Борго Пинти по проекту Иль Кронаки. Он бесплатно занимал этот дом, пока находился во Флоренции, пока не стало очевидно, что контракт 1503 года никогда не будет выполнен. Позже, в марте 1508 года, доходный дом был сдан в аренду ему и его наследникам. Но он владел им всего несколько месяцев, потому что 15 июня договор аренды был расторгнут, и дом перешел к Сигизмондо Мартелли.

Единственный сохранившийся след этих двенадцати апостолов - огромный замурованный собор Святого Маттео, который сейчас находится во дворе Академии. Вазари пишет об этом следующим образом: "Он также начал работу над мраморной статуей Святого Маттео, которая, хотя и грубо высечена, демонстрирует совершенство дизайна и учит скульпторов извлекать фигуры из камня, не подвергая их травмам, всегда добиваясь успеха за счет удаления лишнего материала и возможности снять или изменить его в случае необходимости". Этот потрясающий

набросок или тень могучей формы действительно поучителен для тех, кто хотел бы понять метод Микеланджело. Она полностью иллюстрирует процитированные выше отрывки из произведений Челлини и Вазари, показывая, как рисунок главного вида статуи, должно быть, был нанесен мелом на мрамор, и как незаконченная фигура постепенно приобрела рельефность. Если бы мы поместили его в горизонтальное положение на земле, та часть округлой формы, которая была отсоединена от блока, появилась бы точно так же, как модель из ванны с водой, недостаточно глубокой, чтобы покрыть ее. В то же время мы учимся ценить наблюдения Виженера, изучая титанические следы резца, глубоко врезанные в тело камня и достигающие длины в три-четыре дюйма. Направление этих штрихов доказывает, что Микеланджело работал одинаково обеими руками, а то, как они нанесены штриховкой и пересекаются на мраморе, напоминает рисунок пером смелого рисовальщика. Простая обработка поверхности камня имеет поразительное сходство по линейному эффекту с парой рисунков мастера, изображающих обнаженного мужчину, которые сейчас находятся в Лувре. Кажется, что на бумаге он вырезает пером, а на мраморе делает наброски резцом. Святой буквально вырастает из своей каменной тюрьмы, как будто он живой и заключен там в ожидании освобождения. Это напоминает неизменное мнение Микеланджело о скульптуре, которую он определял как искусство, "которое работает силой отнимания". В его произведениях мы часто встречаем высказанную идею о том, что статую, вместо того чтобы быть человеческой мыслью, облеченной камнем во внешнюю реальность, правильнее рассматривать как нечто, что скульптор ищет и находит внутри своего мрамора — своего рода чудесное открытие. Так он говорит в одном из своих стихотворений: "Госпожа, в твердом и неровном камне простое удаление поверхности придает бытие фигуре, которая растет по мере того, как обтесывается камень". И снова —

*Лучший из художников и не думает показывать
Что такое грубый камень в его лишней оболочке
Не включает: разрушить заклинание мрамора
Это все, что может сделать рука, которая служит мозгу.*

Святой Мэтью, кажется, трепещет жизнью, пока мы внимательно рассматриваем аморфный блок; и все же там нет ничего более осязаемого, чем некая форма, которую фантазия любит изображать в облаках.

Завершая то, что я сказал в этом разделе о методе работы Микеланджело с мрамором, я должен подтвердить то, что я сказал о том, что он использовал при резьбе как левую, так и правую руку. Рафаэлло да Монтелупо, который был хорошо знаком с ним лично, сообщает нам об этом факте: "Здесь я могу упомянуть, что у меня есть привычка рисовать левой рукой, и что однажды в Риме, когда я делал набросок Арки Траяна в Колизее, Микеланджело и Себастьяно дель Пьомбо, оба от природы левши (хотя они не работали левой рукой, за исключением тех случаев, когда хотели приложить большую силу), остановились, чтобы посмотреть на меня, и выразили большое удивление, поскольку ни один скульптор или художник никогда раньше этого не делал я, насколько мне известно.

V

Если Вазари можно доверять, то именно во время этой резиденции во Флоренции, когда его руки были так заняты, Микеланджело нашел время, чтобы вырезать двух *тонди*, рельефных

мадонн, заключенных в круглые пространства, которые мы сохранили до сих пор. Одна из них, сделанная для Таддео Таддеи, сейчас находится в Берлингтон-Хаусе и была приобретена Королевской академией через посредство сэра Джорджа Бомонта. Это одна из лучших вещей, принадлежащих этой корпорации. Другую, сделанную для Бартоломео Питти, можно найти во дворце дель Барджелло во Флоренции. Из двух картин наша Королевская академия является более амбициозной по дизайну, сочетая исключительную грацию и достоинство Мадонны с действием, игриво намекающим на младенца Христа и маленького Святого Иоанна. Рисунок Барджелло проще, спокойнее и величественнее. Один напоминает мотив Брюггской мадонны, другой почти предвосхищает Дельфийскую Сивиллу. Мы могли бы причудливо назвать их парой местных жемчужин или неограниченных драгоценных камней, прекрасных даже из-за их схематичности. То ли намеренно, как предположили некоторые критики, то ли из-за нехватки времени для завершения, как я склонен полагать, эти два рельефа оставлены в состоянии незавершенности, что наводит на размышления. Если взять группу Королевской академии в первую очередь, то абсолютная шероховатость основы создает восхитительный фон для фигур, которые, кажется, проступают из нее, как будто все они были там, готовые к тому, чтобы их распутали. Наиболее важные части композиции — голова и шея Мадонны, драпировка ее мощной груди, на которой возлежит младенец Христос, и обнаженное тело мальчика — выполнены до такой степени, что требуют только отделки. Тем не менее, части этих двух фигур остаются неопределенными. Ноги Христа все еще заключены в цепляющийся мрамор; обозначены только Его левая рука и предплечье, а правая рука покоится на груди битого камня, который скрывает часть одеяния Его матери, но оставляет неопределенным положение ее руки. Младенец Святой Иоанн, стоящий прямо на ногах, уравнивающий главную группу, смутно изображен подчиненным. Вся его фигура размыто вырисовывается сквозь каменную завесу, и трудно предположить, что две его руки делают со скрытой правой рукой Пресвятой Девы. Ясно, что на этой стороне композиции мрамор должен был быть вырезан более глубоко, и что мы имеем самые высокие поверхности рельефа, выступающие на видное место в тех местах, где, как я уже сказал, не хватает ничего, кроме отделки гравера и напильника. Группа Барджелло проще и понятнее. Поскольку ее композиция по массам вполне очевидна, мы можем легко построить незавершенную фигуру Святого Иоанна на заднем плане. Результатом изучения этих двух круглых набросков на мраморе является то, что, хотя Микеланджело считал всю скульптуру несовершенной в той мере, в какой она приближалась к стилю живописи, все же он не брезговал работать в камне с различными плоскостями рельефа, которые должны были создавать эффект светотени. Более того, они иллюстрируют то, чему Челлини и Вазари уже научили нас о его методе. Он отказался работать по частям, но начал с отсоединения первой, второй, затем третьей поверхностей, следуя модели и чертежу, которые управляли процессом резки. Предпочел ли он остановиться, когда его идея была достаточно изложена, или же его многочисленные занятия помешали ему раскопать самые нижние поверхности и, наконец, отшлифовать все целиком, — это вопрос, который навсегда должен остаться нерешенным. Учитывая изысканную проработку Пьеты Ватикана, Мадонны в Брюгге, Вакха и Давида, Моисея и частей памятников эпохи Медичи, я склонен думать, что, будь в его распоряжении достаточно времени, он выполнил бы эти обходы во всех деталях. Критика, с которой он выступил в адрес Донателло, записанная для нас Кондиви, о том, что работы этого великого мастера теряют свой должный эффект при ближайшем рассмотрении из-за отсутствия отделки, подтверждает мое мнение. И все же нет сомнения, что он, должно быть, был доволен, как и все истинные любители искусства, живописным эффектом — эффектом вещей, наполовину виденных во сне или

возникших из первозданной субстанции, — который оставляет в памяти несовершенство труда мастера.

В это время мысли Микеланджело, по-видимому, были сильно заняты круговыми композициями. Он написал большое Святое семейство такой формы для своего друга Анджело Дони, которое, я думаю, можно считать единственной станковой картиной, с абсолютной уверенностью приписываемой его руке. Кондиви просто говорит, что получил семьдесят дукатов за эту прекрасную работу. Вазари добавляет одну из своих болтливых историй о том, что Дони счел сорока достаточным; после чего Микеланджело забрал картину обратно и сказал, что не отдаст ее меньше чем за сотню: тогда Дони предложил первоначальную сумму в семьдесят, но Микеланджело ответил, что если он намерен торговаться, то не должен платить меньше 140. Как бы то ни было, сейчас появилось на свет одно из наиболее характерных проявлений гения мастера. Мадонна сидит на земле на коленях; она энергично откидывается назад, поднимая маленького Христа на правой руке и вручая его лысому старику, Святому Иосифу, который, кажется, собирается заключить его в свои объятия. Эта группа, образующая высокую пирамиду, уравновешена с обеих сторон обнаженными фигурами молодых людей, прислонившихся к стене на некотором расстоянии, в то время как в одном углу можно разглядеть удивительно уродливого маленького Святого Иоанна. Есть что-то очень мощное и оригинальное в композиции этой священной картины, которая, как и в случае со всеми ранними работами Микеланджело, развивает прежние традиции тосканского искусства в направлениях, которые никто, кроме него самого, не мог обнаружить. Центральная фигура Мадонны тоже всегда казалась мне воплощением изумительной красоты и колоссальной силы в напряженной позе и благородно очерченных руках. Меня часто спрашивали, какое отношение обнаженные мужчины имеют к этому предмету. Вероятно, Микеланджело намеревался в этом эпизоде превзойти Мадонну Луки Синьорелли, чьему гению он явно симпатизировал и который, как и он, ощущал высшую красоту обнаженных юношеских форм. Синьорелли написал круглую Мадонну с двумя обнаженными фигурами на фоне пейзажа вдалеке для Лоренцо Медичи. Сейчас картина висит в галерее Уффици. Возможно, достаточно отметить, что Микеланджело нуждался в этих фигурах для своей схемы и для заполнения пространства, имевшегося в его распоряжении. Он был либо неспособен, либо не хотел создавать фон из деревьев, лугов и пасторальных людей в манере своих предшественников. Ничто, кроме бесконечного разнообразия человеческих форм на бесплодной каменной площадке или засушливой земле, не соответствовало бы его высокомерному чувству красоты. Девять персонажей, составляющих картину, все тщательно изучены с натуры и несут на себе сильный тосканский отпечаток. Святой Иоанн в буквальном смысле неблагороден, а Христос - заурядное дитя. Дева-Мать - великолепная *контадина* во всей полноте взрослой женственности. Однако те, кто вслед за мистером Раскином обвиняет Микеланджело в небрежном отношении к человеческому лицу и голове, не должны упускать из виду, какое возвышенное достоинство и грацию он передал здесь своей модели. В техническом исполнении Мадонна Дони верна старому флорентийскому обычаю, но безжизненна и несимпатична. Каждый участок поверхности неприятно напоминает нам о том, что тонкая игра тонов и модулированных оттенков Лионардо, "*сфуматура*", как называют их итальянцы, которые передают мистическое очарование природы холсту, были еще неизвестны великому рисовальщику. В мраморных *тонди*, описанных выше, больше атмосферы, цветовых намеков и светотени. Более того, несмотря на очень тщательную лепку, Микеланджело не удалось заставить нас почувствовать последовательность плоскостей его композиции. Целое кажется плоским, и каждое расстояние, вместо того чтобы быть

градуированным, начинается прямо перед глазом. В этот период своей карьеры ему требовался рельеф скульптуры, чтобы выразить округлость человеческой формы и относительную глубину предметов, расположенных в убывающем порядке. Если бы требовалось что-нибудь, чтобы заставить нас поверить в историю о его словах папе Юлию II. что скульптура, а не живопись были его ремеслом, этого превосходного дизайна, столь лишенного существенных качеств собственно живописи, было бы достаточно. Люди, бесконечно уступавшие ему в гениальности и чувстве формы, такие как Перуджино, Франча, фра Бартоломео, Альбертинелли, обладали большей магией, которая пробуждает живописную красоту. Тем не менее, при всей своей засушливости, жесткости и почти отталкивающей жесткости красок, "Мадонна Дони" входит в число величайших картин мира. Однажды увиденная картина никогда не будет забыта: она тиранизирует воображение своей титанической силой рисования. Никто, за исключением, возможно, Лионардо, не умел так рисовать, и Лионардо не позволил бы своей линейной схеме так безжалостно навязывать себя разуму.

VI

Как раз на этом этапе своего развития Микеланджело был вынужден соревноваться с Лионардо да Винчи, единственным из ныне живущих соперников, достойных его гения. В 1503 году Пьеро Содерини решил украсить зал Большого совета в Палаццо Веккьо огромными фресками, которые должны были изображать сцены флорентийской истории. К сожалению, отсутствуют документы, касающиеся начала этих работ и контрактов, заключенных с соответствующими художниками. Но, похоже, что Да Винчи получил заказ на одну из длинных стен осенью того же года. У нас есть записи о расходах, которые показывают, что муниципалитет Флоренции выделил ему зал Папы в Сан-Мария-Новелла до февраля 1504 года и готовил необходимую мебель для создания его Мультфильма. По-видимому, 1 апреля он усердно работал, получая за свой труд пятнадцать золотых флоринов в месяц. Темой, которую он выбрал для обсуждения, была битва при Ангьяри в 1440 году, когда флорентийские наемники полностью разгромили войска Филиппо Марии Висконти во главе с Никколо Пиччинино, одним из величайших полководцев своего времени. В августе 1504 года Содерини поручил Микеланджело подготовить карикатуры для противоположной стены большого зала и выделил ему мастерскую в Больнице красильщиков в Сан-Онофрио. Отчет о расходах, датированный 31 октября 1504 года, показывает, что бумага для карикатуры уже была предоставлена; и Микеланджело продолжал работать над ней до своего звонка в Рим в начале 1505 года. Боевая часть Лионардо состояла из двух конных групп, вступивших в ожесточенную борьбу за штандарт. Микеланджело решил выбрать сюжет, который позволил бы ему проявить всю свою силу как непревзойденного рисовальщика обнаженной натуры. Он выбрал эпизод из войны с Пизой, когда 28 июля 1364 года отряд из 400 флорентийских солдат был застигнут врасплох купающимися сэром Джоном Хоквудом и его английскими всадниками. Оно получило название Пизанской битвы, хотя на самом деле произошло при Кашине на реке Арно, примерно в шести милях выше этого города.

У нас есть все основания рассматривать композицию этой Карикатуры как центральный момент в жизни Микеланджело как художника. Это был, так сказать, водораздел, отделивший его раннюю манеру от более поздней; и если мы придаем какое-либо значение критическому суждению его восторженного почитателя Челлини, то даже крыша Сикстинской капеллы не соответствовала своему совершенству. Однако, поскольку это, безусловно, важно в истории его развития, я должен отложить подробное обсуждение этого до конца следующей главы. По какой-то неизвестной нам причине он оставил свою работу незаконченной в начале 1505 года и

по приглашению папы отправился в Рим. Вернувшись в следующем году во Флоренцию, он возобновил и завершил дизайн. Некоторое представление о его размере можно составить из того, что мы знаем о материалах, предоставленных для мультфильма Лионардо. По словам Кроу и Кавалькаселле, "он состоял из одной пачки и двадцати девяти листов бумаги royal folio, или около 288 квадратных футов, простая проклейка которых требовала расхода восьмидесяти восьми фунтов муки, а простая подкладка требовала трех кусков флорентийского полотна".

Кондиви, подводя итог своим заметкам об этом периоде, проведенном Микеланджело во Флоренции, говорит: "Он пробыл там некоторое время, не особо занимаясь своим ремеслом, занявшись изучением поэтов и риторов на вульгарном языке и сочинением сонетов для своего удовольствия". Трудно представить, как Микеланджело, со всеми его занятиями, находил досуг для этих литературных забав. Но биография Кондиви - единственный достоверный источник, которым мы располагаем для собственных воспоминаний великого мастера о его прошлой жизни. Следовательно, не исключено, что в процитированном мной предложении мы можем найти какое-то объяснение отсутствия завершенности, наблюдаемой в его произведениях на данном этапе. Микеланджело был в значительной степени мечтателем; и эта единственная фраза проливает свет на простор времени, на бесплодные пространства его долгой кропотливой жизни. Стихи, написанные его пером, которыми мы сейчас располагаем, явно являются остатками огромного множества; и большинство из тех, что доступны в рукописях и печатных изданиях, относятся к более поздней стадии его развития. И все же факт остается фактом: в раннем взрослом возрасте у него вошло в привычку беседовать с итальянскими писателями и облекать свои собственные мысли в рифму. Он был натурой, действительно способной к неистовой и пламенной деятельности, но по конституции несколько мрачной и вялой, энергичной только при сильном стимулировании; медитативный человек, довольный быть инертным, когда его не подстегивают вперед на пути напряженных достижений. И вот, похоже, литературная склонность овладела им как избавление от труда, как оправдание временного бездействия. В своем собственном искусстве, искусстве дизайна, независимо от того, принимало ли оно форму скульптуры, живописи или архитектуры, он не делал ничего, кроме как при высочайшем напряжении. Все его выполненные работы демонстрируют признаки напряженной работы мозга. Но временами он пытался задремать, погружаясь в мудрую пассивность. Тогда он общался с поэтами, пророками и прозаиками своей страны. Поэтому мы можем легко представить, что, устав от работы резцом или кистью, он с радостью отдавался композиции, оставляя на мольберте наполовину законченные вещи, которые были для него достойны своего завершения.

Я считаю необходимым высказать эти предположения, потому что, по моему мнению, внутренняя жизнь Микеланджело и его литературные наклонности до сих пор слишком сильно игнорировались в схеме его психологии. Ослепленные великолепием его работ, критики довольствуются пропуском промежутков в месяцы и годы, в течение которых тлел творческий гений этого человека. Как я попытаюсь показать, в эти промежутки времени, смутно приоткрываемые нам тем, что осталось от его стихов и переписки, должна быть раскрыта тайна этого человека, одновременно такого медлительного и такого энергичного.

Великий мастер с другим темпераментом, менее одинокий, менее мрачный, менее вялый, создал бы школу, как это сделал Рафаэлло. Микеланджело не сформировал никакой школы и

был неспособен доверить выполнение своих замыслов кому-либо из подчиненных. Это также чрезвычайно важный момент, на котором следует настаивать. Будь он другим, чем был на самом деле, — общительным человеком, довольным тем, что есть в искусстве, — он мог бы прислать всех этих двенадцати Апостолов для Кафедрального собора из своей мастерской. Рафаэлло поступил бы именно так; действительно, произведение, носящее его имя в Риме, не могло бы существовать иначе, как при таких условиях. Теперь от двенадцати апостолов у нас не осталось ничего, кроме грубо выполненного наброска Святого Матфея. Микеланджело не захотел или не смог организовать группу мастеров, адекватно интерпретирующих его манеру. Когда его собственная рука отказывала или когда он терял страсть к своему труду, он оставлял дело незаконченным. И во многом эта незавершенность в работе его жизни, как мне кажется, объясняется тем, что он был тем, кого я называл мечтателем. Ему не хватало просто деловых качеств, умения использовать руки и мозги. Он не мог вывести свой гений на открытый рынок и штамповать некачественные произведения своим контригмом. Он охотно удалился в уединение самого себя, чтобы общаться с великими поэтами и размышлять о высоких мыслях, одновременно потворствуя эмоциям, возникающим при виде форм силы и красоты, открывающихся его взору на пути опыта.

ГЛАВА IV

Я

Среди многочисленных племянников, которых Сикст IV. самым выдающимся из них был Джулиано делла Ровере, кардинал Сан-Пьетро-ин-Винколи и епископ Остии. Этот человек обладал вспыльчивым нравом, неукротимой энергией и боевым инстинктом, который находит удовольствие в борьбе ради нее самой. Природа предназначила его для воина; и, хотя обстоятельства сделали его главой Церкви, он исполнял свои обязанности понтифика в духе полководца и завоевателя. Когда Юлий II. будучи избран в ноябре 1503 года, сразу стало очевидно, что он намеревался завершить то, что начали его ненавистные предшественники, Борджиа, подчинив своему влиянию все провинции, на которые Римский престол имел какие-либо претензии, и создав центральную власть в Италии. Однако, в отличие от Борджиа, он не вынашивал планов возвысить свою собственную семью до суверенитета за счет папской власти. Делла Ровере должны были довольствоваться своим герцогством Урбино, которое перешло к ним по наследству от Монтефельтри. Юлий мечтал об Италии для итальянцев, объединенной под гегемонией Верховного понтифика, который из Рима распространял свою духовную власть и политическое влияние на всю Западную Европу. В планы этой книги не входит рассказывать о серии войн и союзов, в которые этот воинственный папа вовлек свою страну, и об окончательном провале его политики в том, что касалось освобождения Италии от варваров. Достаточно сказать, что в конце своего бурного правления он привел Церковные государства к более или менее полному повиновению, завещав своим преемникам церковное королевство, которое ослабленное положение полуострова в целом позволило им сохранить в неприкосновенности.

В Юлии II не было ничего мелочного или подлого; сами его недостатки носили грандиозный и героический характер. Непокойный, нетерпеливый, неумеренный в своих амбициях, безрассудный в выборе средств, плодовитый грандиозными проектами, для которых целая жизнь была бы слишком короткой, он наполнил десять лет своего понтификата шумом бессвязных поступков и грандиозных планов, наполовину осуществленных. Таким был человек, позвавший Микеланджело в Рим в начале 1505 года. Почему скульптор был готов оставить свою

карикатуру незаконченной и разорвать контракт с Кафедральным собором, остается загадкой. Говорят, что знаменитый архитектор Джулиано да Сан Галло, который работал на Юлия, когда тот был кардиналом, а теперь был его главным советником по вопросам искусства, предположил папе, что Буонарроти мог бы сослужить ему превосходную службу в его амбициозных проектах по украшению Вечного города. Мы не знаем наверняка, имел ли Юлий, когда вызывал Микеланджело из Флоренции, намерение поручить ему определенную работу. Говорят, что первые недели своего пребывания в Риме Юлий провел в бездействии, пока, наконец, не предложил воздвигнуть огромный мраморный памятник на своей собственной могиле.

Так начался второй и самый продолжительный период творчества Микеланджело. Отныне ему было суждено трудиться на нескольких пап, потакая их прихотям с отвлеченной энергией и прискорбной тратой времени. Незавершенность, столь характерная для его творчества, была вызвана быстрой сменой этих властных мастеров, каждый из которых, в свою очередь, небрежно относился к замыслам своего предшественника и стремился использовать гений художника для собственной выгоды. Это правда, что нигде, кроме Рима, Микеланджело не мог получать заказы такого масштаба. Тем не менее, мы не можем не сожалеть о судьбе, которая вынудила его потратить годы напряженного труда на то, что Кондиви называет "трагедией могилы Юлия", на разработку карьеров и строительство дорог для Льва X., на несостоявшиеся планы в Сан-Лоренцо, а также на архитектурные и инженерные работы, которые не входили строго в его компетенцию. Сначала казалось, что фортуна вот-вот улыбнется ему. В Юлии он нашел покровителя, который мог понять и оценить его способности. Между двумя мужчинами существовали прочные узы симпатии, обусловленные общностью темпераментов. Оба стремились к колоссальным достижениям в своих соответствующих областях деятельности. Воображение обоих было воспламенено большими и простыми мыслями, а не роскошными и утонченными. Оба были *уomini terribili*, если использовать фразу, обозначающую силу характера и энергию гения, которые стали грозными благодаря резкому, бескомпромиссному духу. Оба работали с тем, что итальянцы называют яростью, со стремительностью демонических натур; и оба оставили неизгладимый отпечаток своей индивидуальности на своей эпохе. Юлий, отличавшийся грандиозностью во всем, решил обозначить свое правление великолепными зданиями, великолепной скульптурой, великолепными живописными схемами. В нем не было ничего от дилетанта и коллекционера. Он хотел творить быстрыми темпами и в огромных количествах. Чтобы удовлетворить эту жажду, он собрал вокруг себя группу полубогов и Титанов во главе с Браманте, Рафаэлло, Микеланджело и наслаждался зрелищем нового мира искусства, возникающего по его велению благодаря трудолюбию их ума и рук.

//

О том, что последовало после прибытия Микеланджело в Рим, можно рассказать словами Кондиви: "Добравшись до Рима, Юлий решил, на какую великую работу он его наймет. Наконец ему пришло в голову использовать свой гений при строительстве собственной гробницы. Проект, предложенный Микеланджело, так понравился папе, что он немедленно отправил его в Каррару с поручением добыть столько мрамора, сколько было необходимо для этого предприятия. Две тысячи дукатов были переведены ему на счет Аламанни Сальвиати во Флоренции на покрытие расходов. Он оставался в этих горах более восьми месяцев с двумя слугами и лошадью, но без всякого жалованья, кроме содержания. Однажды, осматривая местность, ему пришло в голову превратить холм, возвышающийся над морским берегом, в

Колосса, видимого моряками издали. Форма огромной скалы, которая превосходно подходила для такой цели, привлекла его; и еще больше он захотел подражать древним, которые, проживая в этом месте, возможно, с той же целью, что и он сам, чтобы скоротать время или по какой-то другой причине, оставили несколько незаконченных и грубо высеченных памятников, представляющих собой хороший образец их ремесла. И, несомненно, он осуществил бы этот план, если бы в его распоряжении было достаточно времени или если бы позволила особая цель его визита в Каррару. Однажды я услышал, как он горько сетовал на то, что не сделал этого. Что ж, затем, добыв каменоломни и отобрав блоки, которые он счел достаточными, он приказал доставить их к морю и поручил своему человеку переправить их. Он вернулся в Рим и, остановившись по дороге на несколько дней во Флоренции, когда прибыл туда, обнаружил, что часть мрамора уже достигла Рима. Там он приказал высадить их и отвести на площадь Святого Петра за Святой Катериной, где у него были свои апартаменты, недалеко от коридора, соединяющего дворец с замком Сан-Анджело. Анджело. Количество камня было огромным, так что, когда все это было разложено на площади, это вызвало изумление в умах большинства людей, но радость - у папы римского. Юлий действительно начал осыпать милостями Микеланджело; ибо, когда тот начал работать, папа часто приходил к нему домой, беседуя там с ним о гробнице и о других работах, которые он предполагал выполнить совместно с одним из своих братьев. Чтобы удобнее было добираться до жилища Микеланджело, он приказал перекинуть через коридор подъемный мост, по которому он мог получить тайный доступ".

Дата возвращения Микеланджело в Рим приблизительно установлена контрактом, подписанным в Карраре между ним и двумя судовладельцами Лаваньи. Этот акт датирован 12 ноября 1505 года. Он показывает, что тридцать четыре повозки мрамора были тогда готовы к отправке вместе с двумя фигурами, весившими на пятнадцать повозок больше. Мы имеем право предположить, что Микеланджело покинул Каррару вскоре после завершения этой сделки. Таким образом, с учетом путешествия и остановки во Флоренции, он, вероятно, добрался до Рима в последнюю неделю того же месяца.

///

Теперь начался первый акт трагедии "Гробница", и Микеланджело приступил к одному из самых грандиозных начинаний, которые властитель Юлиевой марки когда-либо доверял скульптору с его титанической энергией. Чтобы составить представление о масштабах предприятия, я вынужден вступить в дискуссию относительно реальной природы памятника. Это сопряжено с неисчислимыми трудностями, поскольку у нас есть только несовершенные указания относительно оригинального дизайна и два сомнительных рисунка, относящихся к неопределенному периоду. И все же невозможно понять те изменения в базилике Святого Петра, которые были вызваны проектом Юлия, или постичь огромные неприятности, которым подверглась гробница Микеланджело, не вникая в ее детали. Текст Кондиви должен служить руководством. Фактически, это единственный источник любой положительной ценности. Он описывает гробницу так, как, по его мнению, она была изначально спланирована, в следующем абзаце:—

Чтобы дать некоторое представление о памятнике, я скажу, что предполагалось, что у него будет четыре грани: две по восемнадцать локтей, служащие сторонами, и две по двенадцать локтей - концами, так что все вместе образовывало один большой квадрат с половиной. Снаружи его

оказывали ниши, которые должны были быть заполнены статуями, и между каждой парой ниш стояли конечные фигуры, к передней части которых были прикреплены на определенных консолях, выступающих из стены, другие статуи, связанные, как заключенные. Они представляли Свободные искусства, а также живопись, Скульптуру, архитектуру, каждое из которых имело характерные эмблемы, облегчавшие их идентификацию. Намерение состояло в том, чтобы показать, что все таланты были взяты в плен смертью вместе с папой Юлием, поскольку они никогда не найдут другого покровителя, который лелеял бы и поощрял их так, как это делал он. Над этими фигурами шел карниз, придавая единство всей работе. На плоской поверхности, образованной этим карнизом, должны были стоять четыре большие статуи, одна из которых, то есть Моисей, сейчас находится в Сан-Пьетро-ад-Винкула. И вот, когда мы достигли вершины, гробница закончилась ровным пространством, на котором стояли два ангела, поддерживавшие саркофаг. Один из них, казалось, улыбался, радуясь тому, что душа папы была принята к благословенным духам; другой, казалось, плакал, скорбя о том, что мир лишился такого человека. С одного из концов, то есть с того, который находился во главе памятника, открывался доступ в небольшую комнату, похожую на часовню, заключенную внутри памятника, посреди которой находился мраморный сундук, в котором должно было храниться тело папы римского. Все это было бы выполнено с потрясающей отделкой. Короче говоря, гробница включала в себя более сорока статуй, не считая исторических полурельефов, выполненных из бронзы, и все они соответствовали общей схеме и отражали действия могущественного понтифика".

Рассказ Вазари отличается некоторыми незначительными деталями от рассказа Кондиви, но авторитетной ценности он не представляет. Поскольку оно не появилось в издании 1550 года, мы можем рассматривать его как *ragu* из Кондиви с обычным соусом, придуманным воображением аретинца. Единственное дополнение, которое я могу обнаружить, проливающее свет на повествование Кондиви, заключается в том, что статуи в нишах должны были представлять провинции, завоеванные Юлием. Это важно, поскольку наводит нас на предположение, что Вазари знал рисунок, ныне хранящийся в Уффици, и стремился с его помощью что-то добавить к описанию своего предшественника. Рисунок вскоре привлечет наше внимание; но здесь можно отметить, что в 1505 году, когда был разработан первый проект, Юлий только приступал к своим завоеваниям. Было бы грубой лестью со стороны скульптора, пренебрежением к Немезиде со стороны его покровителя спроектировать гробницу, предполагающую продолжительность жизни и удачу, достаточную для этих триумфов.

Что тогда Кондиви рассказывает нам о первой схеме, так это то, что она должна была стоять изолированно на трибуне собора Святого Петра; что она образовывала прямоугольник из квадрата и половины квадрата; что подиум был украшен статуями в нишах, по бокам от которых выступали дадо, поддерживающие искусство пленных, числом десять; что в каждом углу платформы над подиумом было установлено по сидящей статуе, одну из которых мы можем с уверенностью идентифицировать с Моисеем; и что над этим, ярусами охватывая весь памятник, возвышалась вторая масса, кульминацией которой была статуя Моисея. саркофаг поддерживают два ангела. Далее он добавляет, что в гробницу входили в ее крайнем конце через дверь, которая вела в небольшую комнату, где покоилось тело папы римского, и что бронзовые барельефы составляли заметную деталь общей схемы. Он считает, что для завершения всего проекта потребовалось бы более сорока статуй, хотя он упомянул только двадцать две из наиболее выдающихся.

Больше мы ничего не знаем о первом проекте. У нас нет контрактов и эскизов, которые можно было бы отнести к 1505 году. Большая путаница была внесена в рассматриваемый вопрос попыткой согласовать описание Кондиви с рисунком, на который я только что ссылался. Хит Уилсон даже использовал этот рисунок, чтобы поставить под сомнение точность Кондиви относительно количества пленников и сидящих фигур на платформе. Рисунок, о котором идет речь, как мы сейчас увидим, имеет большое значение для последующей истории памятника; и я полагаю, что он в некоторой степени сохраняет общий вид, который должна была представлять гробница в первоначальном виде. Однако два момента в нем не позволяют нам воспринимать его как истинное руководство к первоначальной концепции Микеланджело. Во-первых, это явно лишь часть более широкой схемы композиции. Другая заключается в том, что на ней изображен саркофаг, не поддерживаемый ангелами, а установленный на платформе. Более того, это соответствует заявлению, приложенному Микеланджело в 1513 году к первому дошедшему до нас документу о гробнице.

Юлий умер в феврале 1513 года, оставив, как говорят, своим душеприказчикам указания, чтобы его захоронение не осуществлялось по первому колоссальному плану. Если он так и сделал, то, по-видимому, в начале своего доверия они пренебрегли его намерениями. Микеланджело прямо заявляет в одном из своих писем, что кардинал Аженский хотел бы продолжить строительство гробницы, но в большем масштабе. Был подписан акт от 6 мая 1513 года, в конце которого Микеланджело уточнил детали нового дизайна. Он отличался от первого во многих важных отношениях, но больше всего тем фактом, что теперь конструкция должна была крепиться к стене церкви. Я не могу сделать ничего лучше, чем перевести спецификации Микеланджело. Они гласят следующее: "Да будет известно всем людям, что я, Микеланджело, флорентийский скульптор, обязуюсь выполнить мраморную гробницу папы Юлия по заказу кардинала Аженского и Датария (Пуччи), которые после его смерти были назначены для завершения этой работы, за сумму в 16 500 золотых дукатов Фотоаппарата; и композиция упомянутой гробницы должна иметь следующую форму: прямоугольник, видимый с трех сторон, четвертая из которых прикреплена к стене и невидима. Передняя сторона, то есть начало этого прямоугольника, должна быть двадцати ладоней в ширину и четырнадцати в высоту, две другие, идущие вдоль стены, должны быть тридцати пяти ладоней в длину и также четырнадцати ладоней в высоту. Каждая из этих трех сторон должна содержать две скинии, опирающиеся на основание, которое должно проходить вокруг указанного пространства и должно быть украшено пилястрами, архитравом, фризом и карнизом, как показано на маленькой деревянной модели. В каждой из упомянутых шести скиний будут размещены две фигуры примерно на ладонь выше человеческого роста (*m.e.*, 6-3 / 4 фута), всего двенадцать; и перед каждой пилястрой, обрамляющей скинию, должна стоять фигура аналогичного размера, всего двенадцать. На платформе над указанным прямоугольным сооружением стоит саркофаг на четырех ножках, как можно видеть на модели, на котором будет стоять папа Юлий, поддерживаемый двумя ангелами у его головы и двумя у ног; таким образом, на саркофаге изображены пять фигур, все больше, чем в натуральную величину, то есть примерно в два раза больше. Вокруг указанного саркофага будут установлены шесть дадо или пьедесталов, на которых будут восседать шесть фигур одинаковых размеров. Кроме того, от платформы, где она соединяется со стеной, берет начало небольшая часовня высотой около тридцати пяти ладоней (26 футов 3 дюйма), в которой должны быть пять фигур, больших, чем все остальные, так как они находятся дальше от глаз. Более того, на каждой стороне гробницы между одной скинией и другой должны быть изображены три истории, либо из бронзы, либо из мрамора, по желанию

упомянутых исполнителей". Все это Микеланджело обязался выполнить за семь лет за оговоренную сумму.

В новом проекте было задействовано тридцать восемь колоссальных статуй; и, к счастью для нашего понимания этого, мы можем с почти абсолютной уверенностью сказать, что у нас есть рисунок, предназначенный для его изображения. Частично это набросок пером и тушью из музея Уффици, который часто публиковался, а частично - набросок из Берлинской коллекции. Они были составлены профессором Миддлтоном из Кембриджа, который также составил план гробницы. Что касается его пропорций и размеров по сравнению со спецификацией Микеланджело, остаются некоторые трудности, с которыми, как я вижу, профессор Миддлтон не справился. Возможно, не так уж и невероятно, как предположил Хит Уилсон, что рисунок был использован как живописный прогноз памятника без учета масштаба. Как бы то ни было, нет никаких сомнений в том, что в этом наброске, столь удачно восстановленном проницательностью и тактом профессора Миддлтона, мы вплотную приближаемся к представлению Микеланджело о колоссальной работе, которую ему так и не позволили выполнить. Она не только соответствует приведенному выше описанию из приложения скульптора к контракту, но и проливает свет на первоначальный план гробницы, спроектированной для трибуны собора Святого Петра. Мы можем предположить, что цоколь подиума сохранился в своих наиболее характерных чертах. Здесь есть ниши, о которых говорил Кондиви, а покоренные провинции Вазари расprostерты у ног крылатых Побед. По бокам от них расположены конечные фигуры, на фоне которых, на выступающих консолях, стоят связанные пленники. По правую руку от нас, на верхнем возвышении, восседает Моисей, движения рук которого, правда, отличаются от тех, которые в конце концов перенял Микеланджело. Рядом с ним - женская фигура, и две фигуры, сгруппированные в левом углу, кажутся обе женскими. В какой-то степени эти статуи подтверждают традицию Вазари о том, что платформа в первом проекте предназначалась для поддержания фигур, олицетворяющих созерцательную и активную жизнь души, - дантовских Лии и Рахили.

Этот великий план так и не был осуществлен. Фрагменты, которые можно с уверенностью отнести к нему, - это Моисей в Сан-Пьетро-ин-Винколи и два связанных пленника из Лувра; Мадонна с Младенцем, Лия и Рахиль и две сидящие статуи, также в Сан-Пьетро-ин-Винколи, принадлежат плану, хотя и претерпели значительные изменения. Возможно, с его исполнением связаны некоторые другие разрозненные фрагменты работы скульптора. Четыре грубо высеченные мужские фигуры, которые сейчас высечены в скале грота в садах Боболи, вместе с молодым атлетом, попирающим распростертого старика (так называемая Победа), и Адонисом из Национального музея Флоренции - все они были приписаны гробнице Юлия на той или иной стадии ее возведения. Но эти качества сомнительны и будут подвергнуты критике в надлежащем месте и в свое время. Теперь достаточно сказать, что Вазари сообщает, что помимо "Моисея", "Победы" и "двух пленников" в Лувре, восемь фигур для гробницы были перекрыты Микеланджело в Риме и пять - во Флоренции.

Продолжая историю этого трагического предприятия, мы подходим к 1516 году. 8 июля того же года Микеланджело подписал новый контракт, по которому предыдущий акт 1513 года был аннулирован. Оба исполнителя были живы и являлись участниками этого второго соглашения. "Была изготовлена модель, ширина которой указана в двадцать один фут, после того как памятник был уже изваян шириной почти в двадцать три фута. Архитектурный проект был выдержан с теми же пьедесталами и нишами и тем же венчающим первый этаж карнизом.

Впереди должны были стоять шесть статуй, но от завоеванных провинций теперь отказались. Кроме того, на каждом фланге должна была быть только одна ниша, так что выступ памятника от стены был уменьшен более чем наполовину, а под карнизом должно было быть только двенадцать статуй и один рельеф вместо двадцати четырех статуй и трех рельефов. На вершине этого подвала должно было быть воздвигнуто святилище, внутри которого было помещено изображение понтифика на его саркофаге с двумя небесными стражами. Всего статуй, описанных в этом третьем контракте, насчитывается девятнадцать". Хит Уилсон вполне уместно отмечает, что самым необычным фактом в этих последовательных контрактах является отклонение от определенных фиксированных пропорций как архитектурных частей, так и статуй, что влечет за собой серьезную потерю затрат и рабочей силы. Таким образом, два пленника Лувра стали бесполезны, и, как мы знаем, скульптор в порыве великодушия отдал их Руберто Строцци. Сидящие фигуры, описанные в акте 1516 года, короче Моисея на один фут. Стоящие фигуры, которые сейчас находятся в Сан-Пьетро-ин-Винколи, соответствуют спецификациям. Что делает этот вопрос еще более необычным, так это то, что после подписания контракта, датированного 8 июля 1516 года, Микеланджело в ноябре того же года заказал мраморные блоки из Каррары с размерами, соответствующими спецификациям акта 1513 года.

Ужасная трагедия гробницы затянулась еще на шестнадцать лет. В этот период душеприказчики Юлия скончались, и их сменил герцог Франческо Мария делла Ровере. Он жаловался, что Микеланджело пренебрегает гробницей, что было правдой, хотя вина лежала не на скульпторе, а на папах, его надсмотрщиках. Было возбуждено судебное разбирательство с целью взыскания крупной суммы денег, которая, как утверждалось, была выплачена без надлежащего выполнения работ мастером. Микеланджело обратился к Клименту VII, который, стремясь монополизировать его труд, взялся уладить дело с герцогом. 29 апреля 1532 года в Риме в присутствии папы римского был подписан третий и торжественный контракт, засвидетельствованный рядом выдающихся личностей. Этот третий контракт включал в себя четвертый проект гробницы, который Микеланджело обязался обставить и в то же время собственноручно выполнить шесть статуй. В этот раз от идеи возвести его в церкви Святого Петра окончательно отказались. Выбор лежал между двумя другими римскими церквями: Сан-Мария-дель-Пополо, где стояли памятники нескольким членам семьи Делла Ровере, и Сан-Пьетро-ин-Винколи, из которой происходил Юлий II. принял его кардинальский титул. Микеланджело остановил свой выбор на последнем из-за лучшего освещения. Шесть статуй, обещанных Микеланджело, указаны в контракте как "начатые, а не завершенные, существующие в настоящее время в Риме или Флоренции". Какие из нескольких статуй, выделенных для памятника, должны были быть выбраны, не указано; и поскольку в документе нет технических характеристик, мы не можем определить их с точностью. Во всяком случае, Моисей должен был быть одним; и возможно, что Лия и Рахиль, Мадонна и две сидящие статуи, которые сейчас находятся в Сан-Пьетро, были остальными пятью.

Можно было подумать, что наконец-то трагедия подошла к своему завершению. Но нет; был пятый акт, четвертый контракт, пятый замысел. Павел III. сменил Климента VII и, увидев Моисея в мастерской Микеланджело, заявил, что одной этой статуи достаточно для гробницы покойного папы. Герцог Франческо Мария делла Ровере умер в 1538 году, и ему наследовал его сын Гвидобальдо II. Жена нового герцога была внучкой Павла III, и это, возможно, сделало его поддающимся влиянию папы римского. Как бы то ни было, 20 августа 1542 года был подписан окончательный контракт, в котором говорилось, что Микеланджело "из-за справедливых и законных препятствий не смог выполнить" свою помолвку, заключенную 29 апреля 1532 года,

освобождая его от условий третьего договора и устанавливая новые условия. Моисей, законченный рукой Микеланджело, занимает центральное место в этом новом памятнике. Указаны пять других статуй: "а именно, Мадонна с младенцем на руках, которая уже закончена; Сивилла, Пророк, Активная жизнь и Созерцательная Жизнь, перекрытые и почти завершённые упомянутым Микеланджело". Эти четыре были переданы Рафаэлло да Монтелупо для отделки. Портрет-статуя Юлия лежащего, выполненный Мазо дель Боско, даже не упоминается в этом контракте. Но существует соглашение между представителем герцога и мастерами Монтелупо и Урбино, в котором последний обязуется позаботиться о том, чтобы Микеланджело подретушировал лицо папы.

Так закончилась трагедия у гробницы папы Юлия II. Предполагается, что он был окончательно завершён в 1545 году и установлен там, где до сих пор остаётся неповреждённым, в Сан-Пьетро-ин-Винколи.

IV

Я счёл необходимым предвосхитить ход событий, приведя эту краткую историю работы, начатой в 1505 году и продолжавшейся со столькими препятствиями и изменениями на протяжении сорока лет жизни Микеланджело. Нам часто придётся возвращаться к этому, поскольку от этого вопроса нельзя так легко отмахнуться. Гробница Юлия подчеркивала мужественность Микеланджело, сдерживала его энергию, и приносила лишь небольшую прибыль, если вообще какую-либо, в его кошелек. Так или иначе, это постоянно всплывает, и можно сказать, что это раздражает его биографов и учеников его жизни так же сильно, как это раздражало его самого. Теперь мы можем вернуться к тем ранним дням в Риме, когда проект все ещё привлекал как скульптора, так и его покровителя.

Говорят, что старая базилика Святого Петра в Ватикане была построена во времена правления Константина и освящена в 324 году н.э. Это было одно из самых больших римских зданий, его длина составляла 435 футов от главной двери до конца трибуны. Просторная открытая площадь или атриум, окружённый монастырским портиком, давал доступ к церкви. В средние века это место получило название Парадизо. Нечто вроде скинии в центре площади защищало огромную бронзовую еловую шишку, которая, как предполагалось, ранее венчала вершину Мавзолея Адриана, замка Сан-Анджело. Анджело. Данте, увидевший его во дворе церкви Святого Петра, использовал его как знамя для своего гигантского Нимрода. Он говорит —

*La faccia sua mi pareva lunga e grossa,
Come la pina di San Pietro a Roma.
—(Inf. xxxi. 58.)*

Эта материнская церковь Западного христианского мира была украшена внутри и снаружи мозаиками в стиле тех, которые до сих пор можно увидеть в Равенне. Над высоким рядом колонн, обрамлявших центральный проход, проходили процессии святых и священные истории. Они вели взгляд дальше, к так называемой Триумфальной арке, отделяющей эту часть здания от трансепта и трибуны. Вогнутую крышу самой трибуны украшал колоссальный Христос, восседающий на троне между Святыми Петром и Апостолом Павлом, обозревающий обширные пространства своего дома: господь и наставник, перед которым приезжали паломники со всех концов Европы, чтобы отдать дань уважения и совершить акты почтения. Колонны были из

драгоценного мрамора, взятого из языческих дворцов и храмов, а крыша была покрыта пластинами из позолоченной бронзы, сорванными в эпоху Ираклия со святилищ Венеры и Рима на Священном Пути.

В течение одиннадцати столетий, прошедших между его освящением и указом о его разрушении, церковь Святого Петра постепенно обогатилась рядом памятников, надписей, статуй, фресок, на которых были написаны летописи последовательных эпох Церкви. Джотто работал там при Бенедикте II. в 1340 году. Здесь хоронили папу за папой. В ранний период ренессансной скульптуры Мино да Фьезоле, Поллайоло и Филарете добавили работы из бронзы и мрамора, в которых изящество флорентийской религиозной традиции сочетается со странной неоязыческой мифологией. Эти сокровища, бесценные для историка, антикара и художника, теперь собирались безжалостно смести по приказу понтифика, чтобы освободить место для его надменного и восхваляющего себя памятника. Каковы бы ни были художественные достоинства первоначальной концепции гробницы Микеланджело, дух ее ни в коем случае не был христианским. Эти ряды захваченных искусств и наук, эти Победы, торжествующие над поверженными городами, эти аллегорические колоссы, символизирующие мирские добродетели характера могущественного правителя, увенчанные портретом Папы Римского, над которым радовались Небеса, в то время как Кибела оплакивала его потерю, — все это великолепие власти и парад изобретательности мало гармонировали со смирением кающейся души, возвращающейся к своему Создателю и своему Судье. Новый храм, которому суждено было заменить старую базилику, воплощал аспект латинского христианства, который на самом деле имел очень мало общего с благочестием первоначальной Церкви. Собор Святого Петра, каким мы видим его сейчас, олицетворяет величие папского Рима, дух светской монархии в руках священников; это зримый символ того раскола между тевтонской и латинской частями Западной Церкви, который разразился вскоре после его основания и стал непримиримым до того, как на его куполе был установлен крест. Казалось, что, отмечая почтенные традиции, существовавшие одиннадцать столетий, и заменяя освященную веками Церковь-Мать Рима зданием, несущим на себе совершенно новый отпечаток гибридной неоязыческой архитектуры, папы хотели обозначить тот разрыв с прошлым и ту атрофию реальной религиозной жизни, которые ознаменовали контрреформацию.

Юлий II. был серьезно обвинен в планировании полной реконструкции своего собора. Однако в его защиту следует подчеркнуть, что это сооружение уже в 1447 году было признано ненадежным. Николай V. приказал своим архитекторам Бернардо Росселлини и Лео Баттисте Альберти подготовить планы его реставрации. Конечно, мы не можем с уверенностью сказать, могла ли древняя ткань сохраниться, или же ее ветхость зашла так далеко, что привела к разрушению. Принимая во внимание безрассудство эпохи Возрождения и страсть пап к участию в колоссальных начинаниях, можно заподозрить, что аварийное состояние здания послужило предлогом для начала работ, которые отвечали архитектурным вкусам Николая, но не были абсолютно необходимыми. Как бы то ни было, фундамент для новой трибуны был заложен за пределами старой апсиды, и стена поднялась на несколько футов над землей незадолго до смерти папы. Павел II продолжил строительство, но во время понтификатов Сикста, Иннокентия и Александра им, по-видимому, пренебрегли. Между тем не было сделано ничего, что могло бы повредить первоначальной базилике, и когда Юлий объявил о своем намерении сравнять ее с землей, его кардиналы и епископы умоляли его воздержаться от столь святотатственного поступка. Папа был не из тех, кто прислушивается к советам или идет на уступки. Соответственно, оставаясь глух к этим мольбам, он имел планы, подготовленные

Джулиано да Сан Галло и Браманте. Те, кого в конце концов выбрали, были предоставлены Браманте; и Сан-Галло, который до сих пор пользовался полным доверием Юлия, как говорят, с отвращением покинул Рим. По причинам, которые появятся позже, он не мог сделать этого раньше летних месяцев 1506 года.

Сейчас еще не самое подходящее время обсуждать строительство собора Святого Петра. Тем не менее, в отношении плана Браманте здесь можно сказать многое. Он был спроектирован в форме греческого креста, увенчанного огромным круглым куполом и обрамленного по бокам двумя башнями. Браманте часто хвастался, что намеревался поднять Пантеон в воздух; и план, сохранившийся для нас Серлио, показывает, что купол должен был быть построен по этому типу. Компетентные судьи, однако, заявляют, что при выполнении этого проекта, должно быть, возникли непреодолимые трудности, в то время как опоры, построенные Браманте, были признаны совершенно недостаточными для их назначения. Об эстетической красоте и вместительности его здания у нас есть самое убедительное свидетельство в письме, написанном Микеланджело, который ни в коем случае не был пристрастным свидетелем. "Нельзя отрицать, - говорит он, - что талант Браманте как архитектора был равен таланту любого человека со времен древних до наших дней. Он составил первый план дворца Святого Петра, не запутанный, а ясный и простой, полный света и отделенный от окружающих зданий, так что он не мешал ни одной части дворца. Это считалось очень изящным рисунком, и действительно, теперь любой может увидеть своими глазами, что это так. Все архитекторы, которые отошли от схемы Браманте, как и Антонио да Сан Галло, отошли от истины". Хотя Микеланджело безмерно восхвалял гений Браманте как строителя, он сурово обвинял его как в недостатке честности как человека, так и в вандализме по отношению к почтенной церкви, которую ему пришлось заменить. "Браманте, - говорит Кондиви, - как всем известно, был пристрастен ко всем видам удовольствий. Он потратил очень много, и, хотя пенсия, назначенная ему папой римским, была большой, он находил ее недостаточной для своих нужд. Соответственно, он получал прибыль от порученных ему работ, возводя стены из некачественного материала, не обращая внимания на прочные и долговечные качества, которых требовали ткани в столь огромных масштабах. Это видно по зданиям собора Святого Петра, коридору Бельведера, монастырю Сан-Пьетро-ад-Винкула и другим его постройкам, которые пришлось укрепить контрфорсами и подобными опорами, чтобы предотвратить их обрушение". Браманте во время своего пребывания в Ломбардии разработал метод возведения опор из щебня, окруженных тесаным камнем или оштукатуренной кирпичной кладкой. Это позволило недобросовестному строителю создать громоздкие архитектурные массивы, которые представляли собой видимую солидность и выглядели дороже, чем были на самом деле. Дополнительным достоинством конструкции было то, что она была простой и быстрой в исполнении. Таким образом, Браманте смог удовлетворить прихоти своего нетерпеливого покровителя, который желал увидеть, как произведения искусства, которые он заказал, расцветают, как ткань лампы Аладдина, прямо у него на глазах. Говорят, что Микеланджело разоблачил уловки архитектора перед папой римским; более того, он со справедливым и горьким негодованием жаловался на бессмысленную безжалостность, с которой Браманте приступил к своей разрушительной работе. Я снова процитирую Кондиви здесь, поскольку этот отрывок, по-видимому, был вдохновлен словесными воспоминаниями великого скульптора: "Хуже всего было то, что, когда он разбирали старый собор Святого Петра, он сбросил эти чудесные античные колонны на землю, не обратив ни малейшего внимания или вообще не позаботившись о том, что они были разбиты на фрагменты, хотя он мог бы аккуратно опустить их и сохранить древки в целостности. Микеланджело указал, что возводить опоры, кладя

кирпич на кирпич, было достаточно просто, но чтобы создать колонну, подобную одной из этих, требовались все ресурсы искусства".

18 апреля 1506 года Юлий совершил церемонию закладки первого камня в основание нового собора Святого Петра. Местом была выбрана большая опора купола, рядом с которой сейчас стоит алтарь Святой Вероники. Была выкопана глубокая яма, в которую престарелый папа бесстрашно спустился, только крикнув толпе наверху, чтобы они отошли и не подвергали опасности обвал земли над ним. Монеты и медали были должным образом помещены в вазу, на которую опустили тяжелую мраморную глыбу, в то время как Юлий с непокрытой головой окропил камень святой водой и произнес папское благословение. В тот же день он написал письмо Генриху VII. из Англии, сообщая королю, что "под руководством нашего Господа и Спасителя Иисуса Христа он взялся за восстановление старой базилики, которая разрушалась с течением времени".

V

Тем условиям сердечной близости, которые существовали между Юлием и Микеланджело в конце 1505 года, было суждено нарушиться. Папа прекратил свои визиты в мастерскую скульптора и начал проявлять к памятнику мало интереса. Кондиви прямо приписывает эту холодность интригам Браманте, который прошептал на ухо понтифику, что для человека строить собственную гробницу при жизни - дурное предзнаменование. Нет ничего невероятного в том, что он сказал что-то в этом роде, и Браманте определенно не был хорошим другом Микеланджело. Ловкий и управляемый человек, совершенно беспринципный в выборе средств, снисходительный к лести и лжи, он стремился стать покровителем между папой и подчиненными ремесленниками. Микеланджело приехал в Рим под влиянием Сан-Галло, а Браманте только что удалось получить заказ на восстановление собора Святого Петра через голову своего соперника. Для него было важно разогнать партию Сан-Галло, среди которой искренний и бескомпромиссный Микеланджело грозил стать очень грозным. Ревность, которую он испытывал к этому человеку, была усилена страхом, как бы он не сказал правду о своей собственной нечестности. Поэтому в интересах Браманте было дискредитировать Микеланджело в глазах папы и, если возможно, изгнать его из Рима, особенно потому, что его собственный племянник, Рафаэлло да Урбино, теперь решил присоединиться к нему там. Мы увидим, что ему удалось изгнать и Сан-Галло, и Буонарроти в течение 1506 года, и что в их отсутствие он правил вместе с Рафаэлло почти в одиночку в художественных кругах Вечного города.

Поэтому я не вижу причин дискредитировать историю, рассказанную Кондиви и Вазари относительно растущего отсутствия интереса папы к его гробнице. Сам Микеланджело, писавший из Рима в 1542 году, через тридцать шесть лет после этих событий, говорит, что "все разногласия между папой Юлием и мной возникли из-за зависти Браманте и Рафаэлло да Урбино, и это стало причиной того, что я не закончил надгробие при его жизни. Они хотели погубить меня. У Рафаэлло действительно были на то веские причины; всем, что у него было в искусстве, он был обязан мне". Но, хотя мы вправе приписывать многое интригам Браманте, следует помнить, что папа в это время был поглощен своими планами завоевания Болоньи. Перегруженный делами и озабоченный деньгами, он не мог иметь много свободного времени для общения со скульпторами.

В конце января Микеланджело все еще был в Риме. 31-го числа того же месяца он написал своему отцу, жалуясь, что шарики прибыли недостаточно быстро и что ему приходится поддерживать хорошее настроение Юлиуса обещаниями. В то же время он умолял Лодовико упаковать все его рисунки и отправить их, хорошо защищенные от непогоды, с почтой носильщика. Очевидно, что у него и в мыслях не было покидать Рим, и что папа по-прежнему интересовался памятником. Ранней весной он участвовал в открытии "Лаокоона". Франческо, сын Джулиано да Сан Галло, описывает, как Микеланджело почти всегда бывал в доме своего отца; и однажды, придя туда, он по приглашению архитектора отправился к руинам дворца Тита. - Мы отправились в путь все трое вместе; я на плечах у отца. Когда мы спустились к месту, где стояла статуя, мой отец сразу воскликнул: "Это Лаокоон, о котором говорит Плиний". Отверстие было расширено, чтобы его можно было вынуть; и после того, как мы вдоволь налюбовались им, мы пошли домой завтракать." Юлий купил мрамор за 500 крон и поместил его в Бельведере Ватикана. Ученые перевозили его в более или менее достойных латинских строках, Садолето написал даже прекрасную поэму; говорят, что Микеланджело, хотя и не имеет достоверных источников, помогал в его реставрации.

Это наш последний взгляд на Микеланджело перед его бегством из Рима. При каких обстоятельствах он внезапно уехал, можно узнать из письма, адресованного им Джулиано да Сан Галло в Рим 2 мая 1506 года, после его возвращения во Флоренцию.

"Джулиано, в твоём письме сообщается мне, что папа был разгневан моим отъездом, а также о том, что его Святейшество склонен продолжать работу, согласованную между нами, и что я могу вернуться и ни о чем не беспокоиться.

"Что касается моего отъезда из Рима, то фактом является то, что в Страстную субботу я слышал, как папа в разговоре с ювелиром за столом и с Церемониймейстером сказал, что он не собирался тратить больше ни фартинга на камни, маленькие или крупные. Это вызвало у меня немалое удивление. Однако, прежде чем покинуть его присутствие, я попросил часть денег, необходимых для продолжения работы. Его Святейшество велел мне вернуться в понедельник. Я так и сделал, и во вторник, и в среду, и в четверг, как видел Папа. Наконец, в пятницу утром меня отослали или попросту выставили задверь. Человек, который это сделал, сказал, что знает меня, но таков был его приказ. Я, услышавший слова Папы в субботу и теперь видевший их результат на деле, был совершенно подавлен. Однако это была не единственная причина моего отъезда; было кое-что еще, о чем я не хочу говорить; этого было достаточно, чтобы заставить меня думать, что, если я останусь в Риме, этот город станет моей могилой раньше, чем могилой папы. И это стало причиной моего внезапного отъезда.

"Теперь ты пишешь мне по просьбе папы Римского. Поэтому я прошу вас зачитать ему это письмо и сообщить его Святейшеству, что я даже больше, чем когда-либо, расположен выполнить эту работу".

Дополнительные подробности могут быть добавлены из последующих писем Микеланджело. В письме своему другу Джованни Франческо Фаттуччи в январе 1524 года он пишет: "Когда я закончил платить за транспортировку этих мраморов и все деньги были потрачены, я обставил дом, который у меня был на площади Сан-Пьетро, кроватями и посудой за свой счет, доверив строительство гробницы, и послал за рабочими из Флоренции, которые все еще живы, и заплатил им вперед из моего собственного кошелька. Тем временем папа Юлий изменил свое мнение по поводу гробницы и не захотел ее строить. Не зная этого, я обратился к нему за

деньгами, и меня выгнали из палаты. Взмешенный таким оскорблением, я немедленно покинул Рим. Вещи, которыми был снабжен мой дом, отправились к чертям собачьим. Мрамор, который я привез в Рим, пролежал на площади до дня сотворения Льва, и оба предмета были повреждены и разграблены".

Опять же, письмо от октября 1542 года, адресованное какому-то прелату, содержит дополнительные подробности. Мы узнаем, что у него так не хватало денег, что ему пришлось занять около 200 дукатов у своего друга Бальдассаре Бальдуччи в банке Якопо Галло. Эпизод в Ватикане и полет в Поджибонси связаны следующим образом: —

Продолжая мою историю гробницы Юлия: я говорю, что, когда он передумал строить ее при жизни, в Рипу прибыло несколько кораблей с мрамором, который я незадолго до этого заказал в Карраре; и поскольку я не мог получить денег от папы римского для оплаты перевозки, мне пришлось занять 150 или 200 дукатов у Бальдассаре Бальдуччи, то есть в банке Якопо Галло. В то же время из Флоренции приехали рабочие, некоторые из которых все еще живы; и я обставил дом, который Юлий подарил мне за Святой Катериной, кроватями и другой мебелью для мужчин, а также всем необходимым для строительства гробницы. Поскольку все это делалось без денег, я был очень смущен. Соответственно, я изо всех сил убеждал папу римского продолжать это дело, и однажды утром, когда я пришел поговорить по этому вопросу, грум прогнал меня. Луккезийский епископ, увидев это, сказал жениху: "Ты что, не знаешь, кто этот человек?" Грум ответил мне: "Извините меня, джентльмен; у меня есть приказ сделать это". Я пошел домой и написал папе следующее: "Благословенный Отец, сегодня по вашему приказу меня выгнали из дворца; поэтому я уведомляю вас, что с этого момента, если я вам понадобится, вы должны искать меня в другом месте, кроме Рима". Я отправил это письмо мессеру Агостино, управляющему, чтобы он передал его папе. Тогда я послал за Козимо, плотником, который жил со мной и занимался домашним хозяйством, и за каменотесом, который все еще жив, и сказал им: "Пойдите за евреем, продайте все, что есть в доме, и приезжайте во Флоренцию". Я пошел, занял должность и отправился во Флоренцию. Папа, когда он прочитал мое письмо, послал за мной пятерых всадников, которые прибыли ко мне в Поджибонси примерно через три часа после наступления темноты и передали мне письмо от папы следующего содержания: "Когда вы увидите все это присутствующим, немедленно возвращайтесь в Рим, под страхом нашего недовольства". Всадникам не терпелось, чтобы я ответил, чтобы доказать, что они меня обогнали. Тогда я ответил папе, что, если он выполнит условия, на которых он был поставлен по отношению ко мне, я вернусь; но в противном случае он не должен рассчитывать заполучить меня снова. Позже, когда я был во Флоренции, Юлий отправил три обращения в синьорию. Наконец синьория послала за мной и сказала: "Мы не хотим начинать войну с папой Юлием из-за вас. Вы должны вернуться; и если вы это сделаете, мы напишем вам письма с такими полномочиями, что, если он причинит вам вред, он сделает это с этой синьорией". Соответственно, я взял письма и вернулся к папе, а о том, что последовало за этим, можно было бы долго рассказывать".

Эти отрывки из переписки Микеланджело подтверждают рассказ Кондиви о бегстве из Рима, показывая, что он получил информацию из уст скульптора. Кондиви отличается только тем, что заставляет Микеланджело отправить папе устное, а не письменное послание. Разгневанный таким отпором, он воскликнул жениху: "Скажи папе, что если отныне я ему нужна, он должен искать меня в другом месте".

Стоит отметить, что только первое из этих писем, написанное вскоре после этого события и предназначенное для ушей папы римского, содержит намек на то, что Микеланджело боялся личного насилия, если бы остался в Риме. Его слова, кажется, указывают на яд или кинжал. Автобиография Челлини дает достаточное доказательство того, что подобные опасения не были неоправданны практическим опытом; и Браманте, хотя и предпочитал действовать предательским языком, возможно, пользовался услугами наемных убийц, *uomini arditi e facinorosi*, как их несколько эвфемистически называли. Во всяком случае, ясно, что поспешный отъезд Микеланджело и яростный отказ возвращаться были вызваны более резкими мотивами, чем фригидность папы. На это следует обратить внимание, потому что из нескольких случаев того же рода в жизни учителя мы узнаем, что он был изначально подвержен внезапным фантазиям и страхам перед неминуемой опасностью для его личности со стороны врага. Он уже в спешке покинул Болонью, опасаясь покушения или жестокого обращения со стороны местных скульпторов.

VI

Переговоры, которые велись между папой и синьорией Флоренции о том, что можно назвать экстрадией Микеланджело, представляют собой любопытный эпизод в его биографии, подчеркивающий важность, которую он уже приобрел среди итальянских князей. Я предлагаю оставить их для начала моей следующей главы, а настоящую завершить описанием его занятий в летние месяцы во Флоренции.

Синьор Готти говорит, что провел три месяца вдали от Джулиуса в его родном городе. Учитывая, что он прибыл туда до конца апреля и достиг Болоньи в конце ноября 1506 года, мы имеем право оценить это пребывание примерно в семь месяцев. Письмо, написанное ему из Рима 4 августа, показывает, что в то время он не покидал Флоренцию в каком-либо важном промежуточном путешествии. Поэтому есть все основания предположить, что у него было полгода свободного времени, которое он посвятил завершению своей карикатуры на битву при Пизе.

Это было начато, как мы уже видели, в мастерской в Спедале деи Тинтори. Когда осенью он поехал в Болонью, она была оставлена, предположительно, на всеобщее обозрение, в зале дель Папа в Сан-Мария-Новелла. Таким образом, она была завершена; но не похоже, что Микеланджело начинал свою фреску в Зале Большого Совета.

Лионардо начал писать картину "Битва при штандарте" в марте 1505 года. Работа продвигалась быстро; но принятый им метод, заключающийся в нанесении масляных красок на жирный состав, нанесенный толстым слоем на стену, привел к разрушению его картины. Говорят, что он хотел воспроизвести процесс энкаустики древних и зажег огонь, чтобы укрепить поверхность фрески. Это растопило воск в нижних частях пасты, и краски потекли. Во всяком случае, в зале Большого совета, стены которого покрыты механической и холодной кистью Вазари, сейчас не осталось никаких следов живописи. Было даже высказано предположение, что Вазари знал об исчезновении шедевра своего предшественника больше, чем он предпочел рассказать. Карикатура Лионардо также исчезла, и мы знаем о битве при Ангиари только по гравюре Эделинка с рисунка Рубенса и по некоторым сомнительным наброскам.

Та же участь была уготована карикатуре Микеланджело. Все, что осталось нам от этой великой работы, - это светотеневая расшифровка в Холкхэме, эскиз всей композиции в галерее Альбертина в Вене, который некоторыми важными деталями отличается от холкхэмской группы,

несколько интересных рисунков пером и мелом, выполненных собственноручно Микеланджело, также находящихся в коллекции Альбертины, и линейная гравюра Маркантонио Раймонди, широко известная как "Les Grimpeurs".

Мы не знаем, в какое точное время Микеланджело закончил свою карикатуру в 1506 году. По словам Кондиви, он оставил ее в зале дель Папа. Впоследствии он, должно быть, был перенесен в Зал Большого совета, поскольку Альбертини в своем *Memoriale*, или Путеводителе по Флоренции, напечатанном в 1510 году, говорит о "работах Лионардо да Винчи и рисунках Микеланджело" как о существовавших в то время в этом зале. Вазари утверждает, что она была доставлена в дом Медичи и помещена в большом верхнем зале, но не называет даты. Возможно, это произошло по возвращении княжеской семьи в 1512 году. Челлини подтверждает эту точку зрения, поскольку заявляет, что когда он копировал Карикатуру, что вряд ли могло произойти раньше 1513 года, битва при Пизе происходила во дворце Медичи, а битва при Ангьяри - в зале дель Папа. Способ, которым он в конце концов исчез, покрыт некоторой неизвестностью из-за злобы и лживости Вазари. В первом, или 1550, издании "Жизнеописаний живописцев" он писал следующее: "Став постоянным объектом изучения художников, карикатура была перенесена в дом Медичи, в большой верхний зал; и это было причиной того, что она попала в руки упомянутых художников без особой охраны: поскольку во время болезни герцога Джулиано, когда никто не занимался подобными делами, они разорвали ее на куски и разбросали по всему миру, так что фрагменты можно найти во многих местах, о чем свидетельствуют те, что находятся сейчас в доме Медичи. об Уберто Строцци, джентльмене из Мантуи, который относится к ним с большим уважением". Когда Вазари опубликовал свое второе издание в 1568 году, он повторил эту историю с уничтожением Карикатуры, но с очень существенными изменениями. Вместо того чтобы сказать "это было разорвано на куски *ими*", он теперь напечатал "это было разорвано на куски, *как было сказано в другом месте*". Теперь Бандинелли, смертельный враг Вазари и козел отпущения за все грехи своего поколения среди художников, умер в 1559 году, и Вазари почувствовал, что может смело опорочить его память. Соответственно, он включил "Жизнь Бандинелли" во второе издание своего труда, содержащее следующий отрывок: "Баччо имел привычку посещать место, где стояла Карикатура, чаще, чем кто-либо другой из художников, и имел при себе фальшивый ключ; то, что следует далее, произошло в то время, когда Пьеро Содерини был свергнут в 1512 году и Медичи вернулись. Что ж, затем, пока дворец пребывал в смятении из-за этой революции, Баччо пошел один и разорвал Карикатуру на тысячу фрагментов. Почему он так поступил, неизвестно; но некоторые предположили, что он хотел сохранить некоторые фрагменты для собственного использования; некоторые - что он хотел лишить молодых людей преимуществ в учебе; некоторые - что он был движим привязанностью к Лионардо да Винчи, репутация которого сильно пострадала из-за этого замысла; некоторые, возможно, с более острой интуицией, полагали, что ненависть, которую он питал к Микеланджело, вдохновила его на совершение этого поступка. Потеря Мультфильма для города была немалой, и Баччо заслужил ту вину, которую ему досталась, потому что все называли его завистливым и злобным ". Эта вторая версия находится в вопиющем противоречии с первой, как в том, что касается даты, так и места, где Карикатура была уничтожена. Я думаю, она не заслуживает доверия, поскольку Челлини, который был двенадцатилетним мальчиком в 1512 году, вряд ли мог извлечь из нее пользу раньше этой даты; и если Бандинелли был так печально известен своим злобным вандализмом, как утверждает Вазари, то крайне маловероятно, что Челлини, говоря о Карикатуре в связи с Торриджано, не воспользовался возможностью бросить камень в человека, которого он ненавидел больше всех

во Флоренции. Более того, если бы Бандинелли хотел уничтожить Карикатуру по какой-либо из вышеуказанных причин, он не стал бы разбрасывать фрагменты, которые нужно было хранить с благоговением. В заключение этого утомительного резюме я должен добавить, что Кондиви прямо заявляет: "Я не знаю, из-за какого несчастья он впоследствии пришел в упадок". Однако он добавляет, что многие из этих предметов были найдены в разных местах и что все они хранились как священные предметы. Таким образом, у нас есть все основания полагать, что история, рассказанная в первом издании Вазари, является буквальной правдой. Переписчики и граверы воспользовались случаем, когда дворец Медичи пришел в беспорядок из-за тяжелой болезни герцога Немурского, чтобы забрать части карикатуры Микеланджело для собственного использования в 1516 году.

О Карикатуре и ее высокой репутации Челлини рассказывает нам следующее: "Микеланджело изобразил несколько пехотинцев, которые, поскольку было лето, отправились купаться в реку Арно. Он нарисовал их в тот самый момент, когда прозвучал сигнал тревоги и все обнаженные люди бросились к оружию; их действия были столь великолепны, что от древнего или современного искусства не сохранилось ничего, что касалось бы той же высокой точки совершенства; и, как я уже говорил, рисунок великого Лионардо сам по себе был восхитительно красив. Эти две карикатуры стояли, одна во дворце Медичи, другая в зале папы римского. Пока они оставались нетронутыми, они были школой мира. Хотя божественный Микеланджело в более поздние годы жизни закончил великую капеллу папы Юлия (Сикстинскую), он так и не поднялся и на половину той же высоты могущества; впоследствии его гений так и не достиг силы тех первых этюдов ". Допуская некоторое преувеличение из-за энтузиазма по отношению к вещам, которыми наслаждались в ранней юности, это очень примечательное утверждение. Челлини хорошо знал фрески Сикстинской капеллы, однако он утверждает, что они уступали по мощи и красоте битве при Пизе. Это кажется маловероятным, но, если мы в это поверим, легенда о том, что Микеланджело не смог выполнить свои собственные проекты для свода этой часовни, рухнет на землю.

VII

Великий Мультфильм стал даже не просто воспоминанием, и поэтому, возможно, нам следует оставить его в подвешенном состоянии среди незаконченных дел. Но это было не так, самым решительным образом. Несомненно, оно имело свое время, жило и сеяло семена добра или зла за период своего краткого существования: так много художников великого стиля черпали из него информацию; оно так много сделало для того, чтобы представить последнюю фазу итальянского искусства, фазу расцвета, фазу, порицаемую критиками, пропитанными средневековыми чувствами. Поэтому восстановить что-то из его силы в описаниях современников - наша прямая обязанность, и для этого мы должны обратиться к тексту Вазари. Он говорит: "Микеланджело наполнил свое полотно обнаженными мужчинами, которые, купаясь во время летней жары в Арно, внезапно были призваны к оружию, и враг напал на них. Солдаты толпой поднимались от реки, чтобы снова одеться; и здесь вы могли видеть изображение, сделанное богоподобными руками учителя: один спешит заковать свои конечности в сталь и оказать помощь своим товарищам, другой застегивает кирасу, и многие хватаются за то или иное оружие, а кавалерийские эскадроны идут в атаку. Среди множества фигур был старик, который носил на голове венок из плюща для тени. Сидя на земле, он пытался натянуть штаны, но ему мешали промокшие ноги; и хотя он слышал крики солдат, крики, грохот барабанов, он тянул изо всех сил; все мышцы и сухожилия его тела были напряжены; и более

того, искривленный рот показывал, какие муки он испытывал от спешки и как все его тело до кончиков пальцев ног натружено. Затем появились барабанщики и мужчины в развевающихся одеждах, которые совершенно голыми побежали навстречу драке. Станные позы тоже: этот парень стоит прямо, этот мужчина стоит на коленях, или согнувшись, или вот-вот встанет; все в воздухе изображено в ракурсе полной победы над любой трудностью. Кроме того, вы обнаружили группы фигур, набросанных различными техниками, некоторые очерчены углем, некоторые вытравлены штрихами, некоторые затемнены пнем, некоторые выполнены свинцовыми белилами; мастер стремился доказать свою власть над всеми материалами для рисования. Мастера дизайна остались при этом пораженными и ошеломленными, осознав, что этот непревзойденный шедевр открыл им самые дальние грани их искусства. Те, кто изучал формы, которые я описал, художники, которые рассматривали и сравнивали их с произведениями, едва ли менее божественными, утверждают, что никогда в истории человеческих достижений ни один продукт человеческого мозга не сравнялся с ними в простом превосходстве. И, конечно, мы имеем право верить этому; ибо, когда Карикатура была закончена и перенесена в Зал Папы римского, под одобрительные возгласы всех художников и к вящей славе Микеланджело, ученики, которые делали с нее рисунки, как это случалось с иностранцами и местными жителями на протяжении многих лет во Флоренции, стали выдающимися людьми в нескольких отраслях. Это очевидно, поскольку там работали Аристотель да Сан-Галло, Ридольфо Гирландахо, Рафаэлло Санцио да Урбино, Франческо Граначчо, Баччо Бандинелли и испанец Алонсо Беругетта; за ними последовали Андреа дель Сарто, Франчабиджо, Якопо Сансовино, Россо, Матурино, Лоренцетто, Триболо, тогда еще мальчик, Якопо да Понтормо и Пьерин дель Вага: все они были первоклассными мастерами своего дела. Флорентийская школа".

Из этого не следует, что Вазари притворился, будто видел великую Карикатуру. Родившийся в 1512 году, он действительно не смог бы этого сделать; но в его описании сквозит порыв энтузиазма, множество одновременных свидетелей его непревзойденного величия. Некоторые детали вызывают подозрение, что Вазари имел перед глазами расшифровку "*гризайли*", которая, по его словам, была сделана Аристотелем да Сан-Галло, а также гравюру Маркантонио Раймонди. Особое внимание, уделяемое увитому плющом старому солдату, которого беспокоят его чулки, подтверждает точность рисунка Холкхэма и Альбертины. Но ни одна из этих частичных расшифровок, оставшихся нам, не передает того ощущения множества, пространства и разнообразного действия, которое слова Вазари впечатляют в воображение. Самый полный, находящийся в Холкхэме, содержит девятнадцать фигур, и они схематично расположены в трех плоскостях, с удаленными объектами на переднем и заднем плане. Уменьшенная в масштабе и обработанная с суховатым оттенком немощного мастера, линейная композиция не обладает большим эстетическим очарованием. Это просто барельеф с тщательно подобранными позами и энергично выученными движениями — девятнадцать мужчин, более или менее раздетых, взятых вместе с научным подходом к иллюстрации возможностей и преодолению трудностей в позах взрослого мужского тела. Необычайный эффект, как нечто сверхчеловеческое, произведенный Карикатурой на современников и сохраненный для нас в рассказах Челлини и Вазари, должно быть, был вызван непревзойденной силой замысла, рисунка и исполнения. Это задело за живое эпоху художников, которые отказались от изображения религиозных чувств и поэтического чутья ради технических триумфов и виртуозных решений механических проблем в обращении с обнаженной фигурой. Мы все знаем, насколько больше, чем мог дать этот Микеланджело, и

насколько несправедливо было бы судить о шедевре его рук по тем жалким реликвиям, которые сейчас находятся в нашем распоряжении. И все же я не могу удержаться от мысли, что Карикатура на Пизанскую битву, использованная им как поле для проявления своих способностей, должно быть, самым своим блеском ускорила гибель итальянского искусства. Челлини, как мы видели, поместил ее выше фресок Сикстинской Капеллы. По силе, достоверности и реализму она, возможно, превосходила эти возвышенные произведения. Все, что мы знаем о росте гения Микеланджело, заставляет нас предположить, что он постепенно, но верно сошел с пути Природы. Однако он пришел к использованию того, чему научился у Природы, в качестве средства выражения волнующих душу мыслей. Это, лучшую черту его гения, ни один художник того времени не был способен адекватно осознать. Соответственно, они согласились превознести карикатуру, которая демонстрировала его способность справляться *cun bel corpo ignudo* как вершину его способностей.

Как и следовало ожидать, в мультфильме не было пейзажа. Микеланджело полностью рассматривал свой предмет с точки зрения скульптуры. Обрывистый берег и отступающая платформа, несколько камней вдалеке и несколько волнистых линий на переднем плане показывали, что обнаженные мужчины были у реки. Безжалостное презрение Микеланджело к многоформной и разноцветной сцене, на которой мы живем и движемся, его непоколебимая решимость относиться к мужчинам и женщинам как к обнаженным фигурам, позирующим в пустоте, когда под ногами у них ровно столько твердой субстанции, чтобы сделать их позы понятными, — это точка зрения, на которой нужно настаивать снова и снова. В психологии мастера, рассматриваемой с какой угодно стороны, это составляет его ведущую характеристику. Это дает ключ не только к его таланту художника, но и к его темпераменту как мужчины.

Маркантонио, похоже, чувствовал и возмущался сухостью композиции, изолированностью пластической формы, тиранией анатомической науки, которую даже самые сочувствующие из нас ощущают в Микеланджело. Гравюра этого мастера, изображающая трех прелестных обнаженных женщин, самый очаровательный сувенир, сохранившийся у нас из Мультфильма, представляет пейзаж из рощи и фермы, поля и далекого холма, придавая изящество мускулистому мужскому телу и возвращая ему подобающее место среди извилистых линий и ломаных изгибов Природы. То, что пейзаж был адаптирован с медной пластинки Лукаса ван Лейдена, ничего не значит. Это служит успокаивающей цели, которую чувствительные нервы, раздраженные отчужденностью Микеланджело от всего остального, кроме мыслей, обнаженной плоти и позы, с благодарностью признают.

Пока Микеланджело заканчивал свою карикатуру, Леонардо да Винчи писал свою фреску. Возможно, обстоятельства часто сводили двух лидеров итальянского искусства вместе на улицах Флоренции. Существует анекдот об одной встрече, который, хотя и основан на свидетельстве анонимного автора и не представляет героя этой биографии в приятном свете, не может быть оставлен без внимания. "Леонардо, - пишет наш авторитет, - был человеком приятной наружности, хорошо сложенным, грациозно одаренным и прекрасной внешности. На нем была туника розового цвета, доходившая до колен; в то время было модно носить одежду некоторой длины; а до середины груди ниспадала красиво завитая и хорошо уложенная борода. Прогуливаясь с приятелем близ Сан-Тринита, где собралась компания честных людей и шел разговор о каком-то отрывке из Данте, они окликнули Леонардо и попросили его объяснить его значение. Случилось так, что как раз в этот момент мимо проходил Микеланджело, и, когда

один из них окликнул его, Лионардо ответил: "Вон идет Микеланджело; он истолкует стихи, которые вытребуе". На что Микеланджело, который думал, что тот говорит таким образом, чтобы подшутить над ним, ответил в гневе: "Объясни это сам, ты, который сделал модель лошади, чтобы отлить ее из бронзы, и не смог отлить, и, к своему стыду, бросил ее на произвол судьбы". С этими словами он повернулся спиной к группе и пошел своей дорогой. Лионардо остался стоять, покраснев от брошенного ему упрека; и Микеланджело, недовольный, но желающий уязвить его за живое, добавил: "И эти миланские каплуны поверили в твою способность сделать это!"

Мы можем воспринимать анекдоты только такими, какие они есть, и это, возможно, можно считать незначительным, когда они анонимны. Однако этот анекдот в оригинальной флорентийской редакции, хотя и выдает пристрастие к Лионардо, несет в себе аспект соответствия действительности. Более того, даже поклонники Микеланджело вынуждены признать, что у него был резкий язык, и он не был неспособен проявить свой дурной нрав грубостью. С периода своего детства, когда Торриджано разбил себе нос, и до последних лет своей жизни в Риме, когда он жестоко обращался со своим племянником Лионардо и ранил чувства своих лучших и закадычных друзей, он обнаруживал признаки крайне нервного и капризного темперамента. Следует признать, что к доминирующим качествам благородства и великодушия в его натуре примешивались подозрительность, граничащая с мелочностью, и раздражительная уступчивость сиюминутному раздражению, несовместимые со спокойствием олимпийского гения.

ГЛАВА V

Я

Пока Микеланджело жил и работал во Флоренции, Браманте имел полную возможность отравить разум папы в Риме. Принято считать, основываясь на приговоре по делу Кондиви, что Браманте, когда он отговаривал Юлия от строительства гробницы при его жизни, предложил расписать Сикстинскую капеллу. Нам говорят, что он предложил Микеланджело для этой работы, надеясь, что его гению помешает задача, для которой он не был приспособлен. В этой истории много невероятного; не последним из них является наша уверенность в том, что слава о Карикатуре должна была дойти до Браманте еще до прибытия Микеланджело в первые месяцы 1505 года. Но Карикатура не доказывала, что Буонарроти был практичным стенографистом или колористом; и у нас есть основания полагать, что Юлий сам задумал доверить Сикстинскую церковь своему скульптору. Хороший друг Микеланджело, Пьетро Росселли, написал по этому поводу следующее письмо 6 мая 1506 года: "В прошлую субботу вечером, когда папа был за ужином, я показал ему несколько рисунков, которые мы с Браманте должны были испытать; поэтому после ужина, когда я показал их, он позвал Браманте и сказал: "Сан-Галло завтра отправляется во Флоренцию и привезет Микеланджело с собой". Браманте ответил: "Святой отец, он не сможет сделать ничего подобного". Я много беседовал с Микеланджело, и он часто говорил мне, что не стал бы браться за капеллу, которую вы хотели возложить на него; и что, несмотря на вас, он намеревался заняться только скульптурой и не хотел иметь ничего общего с живописью". К этому он добавил: "Святой отец, я не думаю, что у него хватит смелости взяться за эту работу, потому что у него мало опыта в написании фигур, и они будут подняты высоко над линией обзора и в ракурсе (то есть из-за свода). Это нечто отличное от рисования на земле." Папа ответил: "Если он не придет, он поступит со мной дурно; и поэтому я думаю, что он обязательно вернется". После этого я встал и дал этому человеку хорошую оценку в присутствии

Папы и говорил так, как, я полагаю, вы сказали бы за меня; и на какое-то время он онемел, как будто почувствовал, что совершил ошибку, так сказав. Я продолжил следующим образом: "Святой отец, этот человек не обменялся ни словом с Микеланджело, и если то, что он только что сказал, правда, я прошу вас отрубить мне голову, потому что он никогда не разговаривал с Микеланджело; также я уверен, что он обязательно вернется, если ваше Святейшество потребует этого".

Эта перепалка ставит под сомнение утверждение о том, что Браманте первоначально предложил Микеланджело в качестве художника Сикстинской капеллы. Вряд ли он мог пойти против собственной рекомендации; и, более того, вполне вероятно, что он пожелал бы оставить столь великое произведение в руках своей собственной труппы - Рафаэлло, Перуцци, Содомы и других.

Тем временем друзья Микеланджело в Риме писали, призывая его вернуться. Они явно думали, что он рискует как прибылью, так и честью, оставаясь в стороне. Но Микеланджело, то ли врожденная робость, о которой я говорил, то ли другие причины ослабили его мужество, чувствовал, что не может полагаться на милость папы. Какое влияние мог оказать на него Сан-Галло, если предположить, что этот архитектор прибыл во Флоренцию в середине мая, можно только догадываться. Факт остается фактом: какое-то время он продолжал упрямиться. В пространном автобиографическом письме, написанном какому-то прелату в 1542 году, Микеланджело рассказывает о том, что последовало за этим: "Позже, когда я был во Флоренции, Юлий отправил синьории три записки. Наконец последний послал за мной и сказал: "Мы не хотим начинать войну с папой Юлием из-за тебя. Вы должны вернуться; и если вы это сделаете, мы напишем вам письма с такими полномочиями, что, если он причинит вам вред, он сделает это с этой синьорией". Соответственно, я взял письма и вернулся к папе".

Кондиви дает наглядный отчет о последовавшей за этим транзакции. "За те месяцы, что он пробыл во Флоренции, в синьорию были отправлены три папских письма, полных угроз, с требованием отправить его обратно честным путем или силой. Пьеро Содерини, который в то время был пожизненным гонфалоньером, вопреки собственному желанию отправил его в Рим, когда Юлий впервые попросил о нем. Соответственно, когда прибыло первое из этих писем, он не стал принуждать Микеланджело уезжать, надеясь, что гнев папы утихнет. Но когда были отправлены второй и третий, он позвал Микеланджело и сказал: "Ты попытался сразиться с папой, на что не отважился бы король Франции; поэтому ты не должен продолжать позволять молиться за себя. Мы не хотим из-за вас воевать с ним и подвергать наше государство опасности. Решайся вернуться". Микеланджело, видя, что его довели до такого состояния, и все еще опасаясь гнева папы, подумал о том, чтобы укрыться на Востоке. Султан действительно умолял его, давая самые щедрые обещания, с помощью некоторых францисканских монахов приехать и построить мост из Константинополя в Перу и выполнить другие великие работы. Когда гонфалоньер узнал об этом намерении, он послал за Микеланджело и использовал следующие аргументы, чтобы отговорить его: "Лучше было бы выбрать смерть с папой, чем сохранить жизнь, отправившись к туркам. Тем не менее, нет никакого страха перед таким концом, ибо папа благосклонен и посылает за вами, потому что он любит вас, а не для того, чтобы причинить вам вред. Если вы боитесь, синьория отправит вас в звании посла, поскольку с общественными деятелями никогда не обращаются жестоко, поскольку это было бы сделано с теми, кто их посылает".

У нас есть только одно обращение Юлиуса к синьории Флоренции. Оно датировано Римом, 8 июля 1506 года, и содержит следующий отрывок: "Скульптор Микеланджело, покинувший нас без причины и по простому капризу, боится, как нам сообщили, возвращения, хотя мы, со своей стороны, не сердимся на него, зная нравы таких гениальных людей. Поэтому, чтобы он мог отбросить все тревоги, мы полагаемся на вашу лояльность, чтобы убедить его от нашего имени, что если он вернется к нам, то будет невредим и сохранит наше апостольское расположение в той же мере, в какой он пользовался им раньше ". Дата, 8 июля, важна в этом эпизоде жизни Микеланджело. Содерини через несколько дней прислал ответ на письмо папы, в котором утверждал, что "Скульптор Микеланджело настолько напуган, что, несмотря на обещание его Святейшества, кардиналу Павии необходимо будет написать нам письмо, подписанное его собственной рукой, гарантирующее его безопасность и неприкосновенность. Мы сделали и продолжаем делать все возможное, чтобы заставить его вернуться; заверяем вашу светлость, что, если с ним не будут обращаться мягко, он покинет Флоренцию, как уже дважды хотел сделать. За этим письмом следует другое, адресованное кардиналу Вольтерры, датированное 28 июля. Содерини повторяет, что Микеланджело не сдвинется с места, потому что он еще не получил определенного охранного документа. Похоже, что в течение августа переговоры продвинулись до такой степени, что Микеланджело был готов вернуться. В последний день месяца синьория подготовила письмо кардиналу Павии, в котором говорится, что "Микеланджело Буонарроти, скульптор, гражданин Флоренции, которого мы очень любим, представит эти письма присутствующим, поскольку его Святейшество наконец-то убедили довериться ему". Они добавляют, что он прибывает в хорошем настроении и с доброй волей. Возможно, произошло что-то, что вновь вызвало его ужас, поскольку это послание не было доставлено, и больше ничего не было слышно о сделке до конца ноября. Однако вполне вероятно, что Содерини внезапно обнаружил, насколько мало Микеланджело может быть востребован; 27 августа Юлий начал то, что казалось его безумной кампанией против Перуджи и Болоньи. 21 ноября следующего года кардинал Павии отправил синьории письмо с автографом из Болоньи, в котором настоятельно просил немедленно отправить Микеланджело в этот город, поскольку папа с нетерпением ждал его прибытия и хотел нанять его для важных работ. Шесть дней спустя, 27 ноября, Содерини пишет два письма, одно кардиналу Павии и одно кардиналу Вольтерры, которые окончательно завершают все дело. Послание Вольтерре начинается так: "Вручителем этих подарков будет Микеланджело, скульптор, которого мы посылаем, чтобы угодить его Святейшеству. Мы подтверждаем, что он превосходный молодой человек, и в своем искусстве ему нет равных в Италии, а возможно, и во вселенной. Мы не можем рекомендовать его более решительно. Его природа такова, что с хорошими словами и добротой, если они будут ему даны, он сделает все; нужно проявить к нему любовь и относиться к нему по-доброму, и он совершит поступки, которые заставят удивляться весь мир ". Письмо в Павию написано более фамильярно, читается как частное вступление. В обоих из них Содерини усиливает услугу, которую он оказывает папе, намекая на великолепный замысел Пизанской битвы, который Микеланджело должен оставить незавершенным.

Прежде чем описывать прием, оказанный ему в Болонье, возможно, будет полезно процитировать здесь два сонета, которые проливают интересный свет на личные чувства Микеланджело к Юлию и его представление о коррумпированности Римской курии. Первое вполне могло быть написано во время этого пребывания во Флоренции; а в автографе второго внизу страницы добавлены эти любопытные слова: "*Восток Микеланджело, в Турции*". Сам

Рим, Священный город, превратился в страну неверных, и Микеланджело, мысли которого обращены к Леванту, подразумевает, что с султаном ему было бы не хуже, чем с папой.

_ Мой Господь! Если когда-либо древняя пила говорила правду,
Послушай то, что говорит: "Кто может, тот никогда не сделает этого".
Вот, ты все еще прислушиваешься к басням.
Награждение тех, кто ненавидит имя истины.
Я твой труженик, и был им с юности —
Твой, как лучи, которые заполняют солнечный круг;
И все же о трате моего дорогого времени ты не думаешь плохо:
Чем больше я тружусь, тем меньше трогаю твою руфь.
Когда-то это была моя надежда возвысить меня на твой рост;
Но нам нужно равновесие и мощный меч
Справедливости, а не фальшивое Эхо.
Небеса, как кажется, насаждают добродетель вопреки
Здесь, на земле, если это наша награда —
Искать плоды на деревьях, слишком сухих для размножения.

Здесь шлемы и мечи сделаны из чаш:
Кровь Христа продается квартой:
Его крест и шипы - это копья и щиты; и скоро
Должно пройти время, прежде чем даже Его терпение иссякнет._
Нет, пусть Он больше не приходит повышать плату.
Об этом отвратительном святотатстве далее, сообщайте:
Ибо Рим до сих пор сдирает с Него кожу и продает при дворе,
Там, где закрыты пути к справедливому приумножению добродетели,
Сейчас самое подходящее время для меня наскрести сокровище,
Видя, что работа и выгода ушли; в то время как тот,
Кто носит мантию, все еще моя Медуза.
Бог, возможно, с удовольствием приветствует бедность:
Но на какую лучшую жизнь мы надеемся,
Когда благословенное знамя не ведет ни к чему, кроме зла?

Пока Микеланджело планировал фрески и изливал свою желчь в сонетах, вспыльчивый папа начал свою опасную карьеру завоевателя. Он созвал кардиналов и сообщил им, что намерен освободить города Перуджу и Болонью от их тиранов. Бог, сказал он, защитит Его Церковь; он может рассчитывать на поддержку Франции и Флоренции. Другие папы разжигали войны и пользовались услугами генералов; он намеревался лично выступить на поле боя. Людовик XII. сообщает, что его придворные насмехались над идеей о верховном жреце, отправляющемся на войну. Несколько дней спустя, 27 августа, папа покинул Рим в сопровождении двадцати четырех кардиналов и 500 латников. Ранее он заручился нейтралитетом Венеции и обещанием французского двора ввести войска. Когда Юлий добрался до Орвието, его встретил Джанпаоло Бальони, кровавый и распущенный деспот Перуджи. Несмотря на то, что Бальони знал, что Юлий приехал утвердить свое превосходство, и несмотря на то, что папа знал, что это может довести до отчаяния такого жестокого и запятнанного преступлениями человека, как Бальони,

они вместе поехали в Перуджу, где Джанпаоло засвидетельствовал почтение и снабдил своего надменного гостя солдатами. Опрометчивый поступок Юлия вызвал трепет восхищения по всей Италии, вызвав то чувствоужаса, которое завораживало воображение эпохи Возрождения. Макиавелли, комментируя поступок Бальони, отмечает, что это событие доказало, как трудно человеку быть совершенным и научно порочным. Джанпаоло, по его словам, убивал своих родственников, притеснял своих подданных и хвастался тем, что его сестра стала отцом; и все же, когда он попал в лапы своего злейшего врага, у него не хватило духу проявить себя великим преступником и убить или заключить в тюрьму Юлия. Из Перуджи папа пересек Апеннины и 20 октября оказался в Имоле. Там он получил известие, что французский губернатор Милана по приказу своего короля собирается прислать ему подкрепление в 600 копеечников и 3000 пехотинцев. Это заявление, хотя и обрадовало сердце Юлиуса, повергло в ужас Бентивольи, мастеров Болоньи. Они покинули свой город и нашли убежище в Милане, в то время как жители Болоньи отправили послов в лагерь папы, отдавая свой город и самих себя в руки его апостольского милосердия. 11 ноября, в день Святого Мартина, Джулиано делла Ровере совершил свой триумфальный въезд в Болонью, вернув две богатые провинции в состав государства Церкви благодаря явной дерзости, беспрецедентной в истории любого предыдущего понтифика. Десять дней спустя мы снова застаем его возобновляющим переговоры с синьорией об экстрадиции Микеланджело.

//

"Прибыв затем однажды утром в Болонью и отправившись слушать мессу в Сан-Петронио, он встретил папских конюхов на конюшне, которые сразу узнали его и привели к его Святейшеству, а затем за стол во Дворце Шестнадцати. Когда папа увидел его, его лицо затуманилось от гнева, и он воскликнул: "Вашим долгом было прийти искать нас, и вы ждали, пока мы не пришли искать вас; это означает, что его Святейшество отправился в Болонью, которая намного ближе к Флоренции, чем Рим, и приехал, чтобы найти его. Микеланджело преклонил колени и громким голосом взмолился о прощении, умолая в свое оправдание, что он допустил ошибку не из-за дерзости, а из-за сильного душевного смятения, поскольку не смог вынести полученного изгнания. Папа по-прежнему низко держал голову и ничего не отвечал, очевидно, сильно взволнованный; когда некий прелат, посланный кардиналом Содерини замолвить словечко за Микеланджело, вышел вперед и сказал: "Ваше Святейшество могло бы не обращать внимания на его ошибку; он поступил неправильно по невежеству: все эти художники, за пределами своего искусства, такие". На что папа в ярости ответил: "Это вы, а не я оскорбляете его. Это вы, а не он, невежда и негодяй. Убирайся отсюда с моих глаз, и тебе не повезло!" Когда парень не двинулся с места, слуги вышвырнули его вон, как любил рассказывать Микеланджело, хорошенько пнув и поколотив. Итак, папа, израсходовав избыток своей желчи на епископа, разобрал Микеланджело на части и простил его. Вскоре после этого он послал за ним и сказал: "Я хочу, чтобы ты сделал мою статую в большом масштабе из бронзы. Я собираюсь поместить его на фасаде Сан-Петронио. "Со временем, когда он отправился в Рим, он оставил для этой цели 1000 дукатов в банке Мессера Антонмария да Линьяно. Но прежде чем он сделал это, Микеланджело сделал глиняную модель. Будучи в некотором сомнении, как управлять левой рукой, после того, как папа дал благословение правой, он спросил Юлия, который пришел посмотреть на статую, не хотел бы он, чтобы она держала книгу. "Какую книгу?" - ответил он. "Меч! Я ничего не смыслю в буквах, только не я. " Пошутив тогда о правой руке, которая была неистойовой в действии, он с улыбкой сказал Микеланджело: "Эта твоя статуя - благословляющая

или проклинаящая?" На что скульптор ответил: "Святой отец, жителям Болоньи угрожает опасность, если они не проявят благоразумия".

Письмо Микеланджело Фаттуччи подтверждает рассказ Кондиви. "Когда папа Юлий в первый раз приехал в Болонью, я был вынужден отправиться туда с веревкой на шее, чтобы просить у него прощения. Он заказал мне сделать его портрет из бронзы в сидячем положении высотой около семи локтей (14 футов). Когда он спросил, сколько это будет стоить, я ответил, что, по моему, мог бы отлить его за 1000 дукатов; но это не мое ремесло, и я не хочу браться за него. Он ответил: "Приступай к работе; ты будешь отливать ее снова и снова, пока не получится; и я дам тебе достаточно, чтобы удовлетворить твои желания". Короче говоря, я отлил статую дважды; и по прошествии двух лет в Болонье я обнаружил, что у меня осталось четыре с половиной дуката. Я никогда больше ничего не получал за эту работу; и все деньги, которые я выплатил в течение указанных двух лет, были 1000 дукатов, на которые я обещал отлить ее. Они были выплачены мне частями мессером Антонио Марией да Леньяно, болонцем".

Статуя, должно быть, была более чем в три раза больше натуральной величины, если в сидячем положении она возвышалась на четырнадцать футов. Микеланджело работал над моделью в зале под названием Станца дель Павальоне за собором. По его просьбе из Флоренции были присланы трое опытных рабочих, и он сразу же приступил к тяжелой работе. Его домашняя переписка, которая в этот период становится все более обильной и интересной, содержит много информации о его проживании в Болонье. Его образ жизни, как обычно, был крайне убогим. Этот человек, о котором переписывались папы, кардиналы и гонфалоньеры, теперь снял одноместную комнату с одной кроватью, где, как мы видели, он спал вместе со своими тремя помощниками. Не может быть никаких сомнений в том, что такие эксцентричные привычки мешали Микеланджело внушать своим подчиненным должное уважение. Отсутствие контроля над слугами и рабочими, что является заметной чертой его личной жизни, отчасти может быть объяснено этой причиной. И вот теперь, в Болонье, у него вскоре возникли неприятности с тремя мастерами, которых он нанял себе в помощь. Это были Лапо д'Антонио ди Лапо, скульптор из Кафедрального собора; Лодовико дель Буоно по фамилии Лотти, литейщик металла и основатель саппон; и Пьетро Урбано, мастер, который долго проработал у него. Лапо хвастался, что создавал статую в партнерстве с Микеланджело и на равных условиях, что не казалось невероятным, учитывая их совместное проживание в одной спальне. Кроме того, он интриговал и мошенничал в денежных вопросах. Хозяин почувствовал, что должен избавиться от него и отослать этого парня обратно во Флоренцию. Лапо, не решивший идти один, чтобы не стала очевидной правда об этом деле, убедил Лодовико присоединиться к нему; и когда они вернулись домой, оба начали клеветать на своего господина. Микеланджело, зная, что они, вероятно, так и поступят, написал своему брату Буонаррото 1 февраля 1507 года: "Сообщаю вам далее, что в пятницу утром я отослал Лапо и Лодовико, которые были у меня на службе. Лапо, потому что он ни на что не годен и негодяй и не мог служить мне. Лодовико лучше, и я был бы готов оставить его еще на два месяца, но Лапо, чтобы не допустить, чтобы вина пала только на него одного, подействовал на другого так, что оба ушли вместе. Я пишу вам это не потому, что уважаю их, потому что они вдвоем не стоят и трех фартингов, а потому, что, если они придут поговорить с Лодовико (Буонарроти), он не должен удивляться тому, что они говорят. Скажите ему, чтобы он ни в коем случае не совал нос в их дела; и если вы хотите узнать о них, обратитесь к мессеру Анджело, герольду синьории; ибо я изложил ему всю историю, и он по доброте душевной расскажет вам, что именно произошло".

Несмотря на эти меры предосторожности, Лапо, похоже, добился расположения отца Микеланджело, который написал письмо с упреками в своей обычной озадаченной манере. Микеланджело ответил тоном искреннего ироничного смирения, что чрезвычайно характерно для него: "Почтеннейший отец, сегодня я получил от вас письмо, из которого я узнаю, что Лапо и Лодовико проинформировали вас. Я рад, что вы упрекаете меня, потому что я заслуживаю упрека как бездельник и грешник не меньше, чем кто-либо другой, а может быть, и больше. Но вы должны знать, что я не был виновен в том деле, за которое вы меня сейчас обвиняете, ни в отношении них, ни в отношении кого-либо другого, за исключением того, что сделал больше, чем было моим долгом. После этой экзордиумы он переходит к подробному объяснению своих отношений с Лапо и жульничества этого человека.

Переписка с Буонаррото в значительной степени связана с рукоятью меча, которую Микеланджело изготовил для флорентийца Пьетро Альдобрандини. Тогда у джентльменов был обычай носить мечи и кинжалы с рукоятью и ножнами, великолепно выполненными первоклассными мастерами. Некоторые из них, сохранившиеся до наших дней, являются одними из самых изысканных образцов ремесла шестнадцатого века. Это небольшое дело доставило Микеланджело немало хлопот. Во-первых, человек, который должен был изготовить клинок, долго думал об этом. С того дня, как папа приехал в Болонью, у него было больше заказов, чем у всех городских кузнецов в обычное время. Затем, когда оружие попало во Флоренцию, оно оказалось слишком коротким. Микеланджело подтвердил, что заказал его в точности по присланной мерке, добавив, что Альдобрандини "вероятно, был рожден не для того, чтобы носить кинжал на поясе". Он попросил своего брата подарить его Филиппо Строцци в качестве комплимента от семьи Буонарроти, но дело пошло наперекосяк. Вероятно, Буонаррото пытался получить какой-то ценный эквивалент, поскольку Микеланджело пишет, что сожалеет о том, что "он так подло обошелся с Филиппо в таком пустяковом деле".

В этих письмах вообще ничего не говорится о компании, которую Микеланджело держал в Болонье. Несколько историй, переданных традицией и относящихся к этому периоду, не слишком заслуживают уважения скульптора за его любезность. Художник Франсия, например, пришел посмотреть на статую и сделал банальное замечание, что, по его мнению, она очень хорошо отлита из превосходной бронзы. Микеланджело воспринял это как оскорбление его замысла и ответил: "Я так же благодарен папе Юлию, поставившему металл, как и вы красителям, которые продают вам краски". Затем, обращаясь к некоторым присутствующим там джентльменам, он добавил, что Франсия была "болваном". У Франсии был сын, отличавшийся юношеской красотой. Когда Микеланджело впервые увидел его, он спросил, чей это сын, и, получив ответ, произнес едкий комплимент: "Твой отец создает более красивые живые фигуры, чем рисует их". В другом случае глупый болонский джентльмен спросил, кто, по его мнению, больше - его статуя или пара быков. Микеланджело ответил: "Это согласно волам. Если Болонье, о! тогда, без сомнения, наша Флоренция меньше". Возможно, Альбрехт Дюрер встречался с ним в художественных кругах Болоньи, поскольку в те годы он приезжал из Венеции с визитом; но об их общении ничего не известно.

///

Юлиус покинул Болонью 22 февраля 1507 года. Микеланджело продолжал усердно работать над своей моделью. Менее чем через три месяца она была почти готова к отливке. Соответственно, скульптор, не имевший практических знаний в области изготовления бронзы, послал во

Флоренцию за человеком, выдающимся в этом ремесле, маэстро даль Понте из Милана. В течение последних трех лет он был назначен начальником артиллерии при Республике. Его отпуск был подписан 15 мая 1507 года.

Тем временем жители Болоньи уже планировали революцию. Бентивольи сохранили прочную наследственную власть над своими привязанностями, а правительство священников никогда не пользовалось популярностью, особенно среди знати государства. Микеланджело пишет своему брату Джован Симоне (2 мая), описывая банды изгнанников, которые слонялись по городу и держали горожан в тревоге: "Народ задыхается в своих кольчугах; ибо вот уже четыре дня вся округа вооружена, в большом смятении и опасности, особенно партия Церкви". Папский легат Франческо Алидози, кардинал Павии, принял такие оперативные меры, что атакующие войска были отброшены. Он также казнил некоторых граждан, которые интриговали с изгнанной семьей. Лето было исключительно жарким, и повсюду свирепствовала чума; все продукты питания были дорогими и плохими. Микеланджело чувствовал себя несчастным и стремился обрести свободу, но статуя заставляла его усердно работать.

Когда приблизилось время великой операции, он в трогательных выражениях написал Буонаррото: "Передайте Лодовико (их отцу), что в середине следующего месяца я надеюсь безошибочно назвать свою фигуру. Поэтому, если он хочет вознести молитвы или что-то еще о хорошем успехе проекта, пусть сделает это как можно скорее и скажет, что я прошу его об этом". Прошел почти весь июнь, а дело все еще тянулось. Наконец, 1 июля, он сообщил своему брату следующее: "Мы разыграли мою фигуру, и она получилась настолько неудачной, что я искренне верю, что мне придется делать это снова. Я оставляю детали при себе, потому что мне нужно подумать о других вещах. Достаточно того, что все пошло не так. Тем не менее, я благодарю Бога, потому что я принимаю все к лучшему". Из следующего письма мы узнаем, что только нижняя половина статуи, до пояса, была отлита должным образом. Металл для остальной части оставался в печи, вероятно, в состоянии того, что Челлини называл лепешкой. Печь пришлось разобрать и перестроить, чтобы отлить верхнюю половину. Микеланджело добавляет, что он не знает, то ли мастер Бернардино неправильно справился с этим делом по незнанию, то ли по невезению. "Я так верил в него, что думал, он мог бы отлить статую без огня. Тем не менее, нельзя отрицать, что он способный мастер и работал с доброй волей. Что ж, он потерпел неудачу, к моей вине, а также к своей собственной, поскольку на него сваливается столько вины, что он не осмеливается поднять голову в Болонье". Вторая отливка, должно быть, состоялась примерно 8 июля, потому что 10-го Микеланджело пишет, что все готово, но глина слишком горячая, чтобы сообщить о результате, а Бернардино уехал вчера. Когда статуя была обнаружена, он смог успокоить своего брата: "Мой роман мог бы обернуться намного лучше, но в то же время и намного хуже. Во всяком случае, целое налицо, насколько я могу видеть, ибо оно еще не совсем отделено. Думаю, мне понадобится несколько месяцев, чтобы обработать его напильником и молотком, потому что он получился грубым. Что ж, что ж, есть за что благодарить Бога; как я уже сказал, могло быть и хуже. Делая дальнейшие открытия, он обнаруживает, что гипс гораздо менее плох, чем он ожидал; но работа по очистке его полировальными инструментами оказалась более длительной и утомительной, чем он ожидал: "Мне чрезвычайно не терпится уехать домой, потому что здесь я провожу свою жизнь в огромном дискомфорте и с крайней усталостью. Я работаю день и ночь, ничем другим не занимаюсь; и труд, которому я вынужден подвергаться, таков, что если бы мне пришлось начинать все сначала, я не думаю, что смог бы это пережить. Действительно, это предприятие было чрезвычайно трудным, и если бы оно находилось в руках другого человека, нам пришлось бы несладко. Однако я верю, что

чьи-то молитвы поддерживали меня и сохранили здоровье, потому что вся Болонья думала, что я никогда не доведу это дело до надлежащего конца". Мы видим, что Микеланджело не был недоволен результатом; и статуя, должно быть, была закончена вскоре после Нового года. Однако он не мог покинуть Болонью. 18 февраля 1508 года он пишет Буонаррото, что пинается духом, получив приказ от папы оставаться до тех пор, пока не будет установлена бронза. Три дня спустя, то есть 21 февраля, портрет папы Римского был водружен на пьедестал над большой центральной дверью собора Святого Петронио.

Он оставался там чуть меньше трех лет. Когда папский легат бежал из Болоньи в 1511 году, а партия Бентивольи одержала верх, они сбросили на землю могучую скульптурную массу из бронзы, которая стоила своему создателю стольких хлопот. Это произошло 30 декабря. Бентивольи отправили его герцогу Альфонсо д'Эсте Феррарскому, который был известным инженером и оружейником. Он сохранил голову в целости, но отлил из части материала огромную пушку, получившую название La Giulia. Что стало с головой, неизвестно. Говорят, что он весил 600 фунтов.

Так погиб еще один шедевр Микеланджело; и все, что мы знаем наверняка об этой статуе, - это то, что Юлий сидел в полном понтификате, с тройной тиарой на голове, подняв правую руку для благословения и держа ключи Святого Петра в левой.

Микеланджело прибыл во Флоренцию в начале марта. 18-го числа того же месяца он снова поселился в своем доме в Борго Пинти, на этот раз арендовав его у Дуомской оперы. Следовательно, мы можем предположить, что он намеревался возобновить работу над Двенадцатью апостолами. Новый проект, по-видимому, также был начат его другом Содерини — заставить его воздвигнуть колоссальную статую Геркулеса, побеждающего Какуса, напротив статуи Давида. Гонфалоньер 10 мая вел переписку с маркизом Каррарским по поводу мраморной глыбы для этого гиганта; но Микеланджело в то время вернулся в Рим, и о Какусе мы подробнее услышим позже.

IV

Когда Юлий получил известие о том, что его статуя была должным образом отлита и установлена на свое место над главной дверью собора Святого Петронио, он загорелся желанием снова видеть Микеланджело рядом с собой. Дата, когда скульптор снова уехал из Флоренции в Рим, приблизительно установлена тем фактом, что Лодовико Буонарроти освободил своего сына от родительского контроля 13 марта 1508 года. Согласно флорентийским законам, Микеланджело не был ни совершеннолетним, ни хозяином своей собственности и личности до тех пор, пока это деяние не было совершено.

В часто цитируемом письме Фаттуччи он говорит: "Папа по-прежнему не желал, чтобы я завершал строительство гробницы, и приказал мне расписать свод Сикстинской капеллы. Мы договорились за 3000 дукатов. На первом рисунке, который я сделал для этой работы, было двенадцать апостолов в люнетах, остальное представляло собой определенное пространство, заполненное декоративными деталями в обычной манере. После того, как я начал, мне показалось, что это получится довольно подло; и я сказал Папе, что, по моему мнению, одни Апостолы дали бы плохой эффект. Он спросил меня, почему. Я ответил: "Потому что они тоже были бедны". Тогда он поручил мне делать то, что мне больше всего нравится, и пообещал

удовлетворить мои требования за работу, а также велел мне закрасить изображенные истории в нижнем ряду ".

Нет никаких сомнений в том, что Микеланджело не нравилось начинать эту новую работу и что он бы с большим удовольствием продолжил строительство надгробного памятника, к созданию которого он проделал такие обширные и дорогостоящие приготовления. Он не был уверен, как ему добиться успеха во фресках большого масштаба, поскольку у него не было никакой практики в этом стиле живописи с тех пор, как он был подмастерьем у Гирландайо. Это правда, что карикатура на битву при Пизе имела блестящий успех; однако она, как мы видели, была не цветной, а выполнена различными методами контурирования и светотени. Позже, всерьез занятый Сикстинской Капеллой, он жалуется своему отцу: "Я все еще в большом душевном смятении, потому что вот уже год, как я не получал ни фартинга от папы римского; и я не прошу, потому что моя работа продвигается не так, как, по-моему, заслуживает этого. Это объясняется его сложностью, а также тем, что это не мое ремесло. И поэтому я трачу свое время безрезультатно. Да поможет мне Бог ".

Поэтому мы можем поверить Кондиви, когда он утверждает, что "Микеланджело, который еще не практиковался в раскрашивании и знал, что расписывать своды очень сложно, всеми силами старался оправдаться, выставя Рафаэлла подходящим человеком и ссылаясь на то, что это не его ремесло и что он не добьется успеха". Кондиви утверждает в той же главе, что Юлия побудил доверить ему Сикстинскую церковь Браманте, который завидовал его большим способностям и надеялся, что он потерпит заметную неудачу, когда покинет сферу скульптуры. Выше я привел свои причины сомневаться в точности этого предания; и то, что мы только что прочитали о колебаниях самого Микеланджело, подтверждает заявление, сделанное Браманте в присутствии папы римского, записанное Росселли. На самом деле, хотя мы можем предположить истинность враждебности Браманте, трудно составить точное представление об интригах, которые он вел против Буонарроти.

Юлий не желал слушать никаких доводов. Соответственно, Микеланджело решил повиноваться покровительнице, которую он прозвал своей Медузой. Браманте было поручено возвести строительные леса, которые он сделал так неуклюже, с балками, подвешенными к своду на огромных тросах, что Микеланджело спросил, как будут заделаны дыры в крыше, когда его картина будет закончена. Папа разрешил ему разобрать оборудование Браманте и воздвигнуть строительные леса по его собственному проекту. Одна только веревка, которая была использована, а теперь потрачена впустую, позволила бедному плотнику получить приданое за своей дочерью. Микеланджело построил свои собственные строительные леса отдельно от стен, изобретя метод, который впоследствии был принят всеми архитекторами для возведения сводов. Возможно, он вспомнил искусно сделанный им однажды рисунок, изображающий помощников Гирландайо за работой над лестницами и деревянными платформами в Сан-Мария-Новелла.

Зная, что ему понадобятся помощники в столь великом начинании, а также не доверяя своей собственной способности работать с фресками, он нанял нескольких превосходных флорентийских художников. Среди них, по словам Вазари, были его друзья Франческо Граначчи и Джулиано Буджардини, Бастиано да Сан Галло по фамилии Аристотель, Анджело ди Доннино, Якопо ди Сандро и Якопо по фамилии л'Индако. Вазари, вероятно, точен в своем утверждении здесь; поскольку мы увидим, что Микеланджело в своем "*Рикорди*" упоминает о пяти

помощниках, двое из которых, как доказывают другие документы, были Граначчи и Индако. У нас также есть два письма от Граначчи, из которых следует, что Буджардини, Сан-Галло, Анджело ди Доннино и Якопо л'Индако были помолвлены в июле. Во втором письме Граначчи говорится о неких спорах и торгах с художниками. Возможно, это привело Микеланджело во Флоренцию, поскольку он был там 11 августа 1508 года, как явствует из следующего акта отречения: "В год от Рождества Христова 1508, в 11-й день августа, Микеланджело, сын Лодовико ди Лионардо ди Буонаррота, отказался от наследства своего дяди Франческо по документу, составленному рукой сира Джованни ди Гаспарре да Монтеварчи, нотариуса Флоренции, 27 июля 1508 года". Когда ассистенты прибыли в Рим, точно неизвестно. Однако это должно было произойти после конца июля. Выдержки из записных книжек Микеланджело показывают, что он уже набросал соглашение о заработной плате за несколько недель до этого. "Я сообщаю, что в этот день, 10 мая 1508 года, я, Микеланджело, скульптор, получил от Святейшества Господа нашего Папы Юлия II 500 дукатов Фотоаппарата, которые были выплачены мне мессером Карлино, камергером, и мессером Карло дельи Альбицци в счет росписи свода Сикстинской капеллы, над которой я начинаю работать сегодня, в соответствии с условиями и контрактами, изложенными в документе, написанном его Высокопреосвященством лордом Павии и подписанном моей рукой.

"Ассистентам художника, которые должны прибыть из Флоренции, которых будет пятеро, по двадцать золотых дукатов за Фотоаппарат каждому, при таком условии; то есть, когда они будут здесь и будут работать в согласии со мной, эти двадцать дукатов будут причитаться к жалованью каждого человека; указанное жалованье должно начинаться со дня их отъезда из Флоренции. И если они не согласятся со мной, половина указанных денег будет выплачена им на дорожные расходы и за потраченное время".

На основании этого *Рикордо* было высказано предположение, что Микеланджело на самом деле начал писать Сикстинскую 10 мая 1508 года. Это было бы физически и буквально невозможно. Он все еще был во Флоренции, соглашаясь арендовать свой дом в Борго Пинти 18 марта. Поэтому у него и в мыслях не было ехать в Рим в то время. Когда он прибыл туда, как мы видели, между ним и папой Юлием продолжались переговоры. От одного плана отделки крыши отказались, и пришлось разработать другой, более грандиозный. Создать работающие мультфильмы для этой грандиозной программы менее чем за два месяца было бы за пределами возможностей любого человеческого мозга и рук. Но есть много указаний на то, что склеп не был подготовлен к росписи, а материалы для фрески не накапливались до гораздо более позднего времени. Например, у нас есть серия квитанций Пьеро Росселли, подтверждающих несколько выплат за оштукатуривание крыши в период с 11 мая по 27 июля. Из одного из них мы узнаем, что Граначчи был в Риме до 3 июня; а Микеланджело заказывает прекрасные голубые краски некоему фра Якопо Джезуато во Флоренции 13 мая. Пока все явно витает в воздухе и находится на стадии подготовки. Следовательно, фразу Микеланджело "над которой я начинаю работать сегодня" следует интерпретировать в самом широком смысле, подразумевая, что он нанимал помощников, готовил архитектурный фундамент и закупал запас необходимых предметов. Все лето и осень, должно быть, были потрачены на снятие мерок и расширение замысловатого рисунка до соответствующих размеров рабочих чертежей; и если бы Микеланджело трудился один, без своих флорентийских помощников, для него было бы невозможно выполнить эти предварительные работы за такой короткий промежуток времени.

Метод Микеланджело при подготовке своих карикатур, по-видимому, заключался в следующем. Сначала он делал мелкомасштабный набросок композиции, иногда включая большое количество фигур. Затем он подошел к живым моделям и изучил отдельные части всего дизайна по тщательным копиям с натуры, используя черный и красный мел, ручку, а иногда и бистро. Среди наиболее замечательных его рисунков, оставшихся нам, есть несколько, которые были явно выполнены с прицелом на ту или иную из этих великих карикатур. Наконец, вернувшись к первой композиции, он повторил ее, или ту ее часть, которая могла быть перенесена на один лист, в точном масштабе предполагаемой фрески. Эти увеличенные рисунки были нанесены на влажную поверхность штукатурки, а их контуры обведены точками, чтобы направлять художника в его работе кистью. Когда мы размышляем о размерах Сикстинского склепа (его площадь оценивается более чем в 10 000 квадратных футов) и трудностях, связанных с его изгибами, люнетами, шпандрелями и подвесами; когда мы вспоминаем, что это огромное пространство заполнено 343 фигурами во всех мыслимых позах, некоторые из них двенадцати футов в высоту, те, что сидят как пророки и сивиллы, достигают почти восемнадцати футов в вертикальном положении, все одушевлены необычайной энергией, представляя типы предельного разнообразия и яркой красоты, воображение трепещет перед интеллектуальной энергией, которая смогла сначала замыслить столь сложную схему, а затем воплотить ее в жизнь с математической точностью в мельчайших деталях.

Дата, когда Микеланджело действительно начал писать фреску, точно не установлена. Предположим, что он усердно работал все лето, он мог бы сделать это, когда его флорентийские помощники прибыли в августе; и, предполагая, что в процитированном выше письме его отцу (*Lettere*, x.) указана правильная дата, он должен был работать в полном разгаре до конца января 1509 года. В этом письме он упоминает, что Якопо, вероятно, л'Индако, "художник, которого я привез из Флоренции, вернулся несколько дней назад; и поскольку он жаловался на меня здесь, в Риме, вполне вероятно, что он сделает это и там. Не обращайтесь на него внимания; он тысячекратно неправ, и я мог бы многое сказать о его плохом поведении по отношению ко мне". Вазари сообщает нам, что эти помощники оказались бесполезными; после чего он разрушил все, что они начали делать, отказался их видеть, заперся в часовне и решил завершить работу в одиночестве. Кажется несомненным, что художники были отправлены обратно во Флоренцию. Микеланджело уже предусмотрел возможность того, что они не смогут сотрудничать с ним; но в чем была причина их неудачи, мы можем только догадываться. Обученные методам старой флорентийской школы фресковой живописи, неспособные проникнуться духом столь необычайно благородного и поразительно оригинального стиля, как стиль Микеланджело, они, вероятно, испортили его рисунки в своих попытках раскрасить их. Харфорд лаконично замечает: "Как ни один из поклонников Пенелопы не мог натянуть лук Улисса, так и Буонарроти мог держать карандаш только одной рукой". И все же не следует воображать, что Микеланджело собственноручно растирал краски, готовил ежедневную порцию влажной штукатурки и выполнил всю серию фресок. Кондиви и Вазари действительно подразумевают, что так оно и было; но, помимо физической невозможности, факт остается фактом: определенные фрагменты явно выполнены мастерами низшего уровня. Более того, анекдоты Вазари противоречат его собственному утверждению относительно единоличного труда Микеланджело. Он говорит об осторожности, которую проявлял мастер, чтобы оградить себя от любой измены своих работников в часовне. Тем не менее, гораздо большая часть, включая все наиболее важные фигуры, и особенно обнаженную натуру, принадлежит Микеланджело.

Эти неприятности с его помощниками иллюстрируют момент, по поводу которого мне придется высказать некоторые соображения в будущем. Я намекаю на неспособность Микеланджело сформировать школу умных коллег по работе, вылепить из низших натур хотя бы сочувствие к его целям и методам и, наконец, на то, что он долго жил в хороших отношениях с наемными подчиненными. Суровому, требовательному и чувствительному Буонарроти не хватало всех тех качеств, которыми в таком изобилии обладал легкий и добродушный Рафаэлло и которые позволили этому молодому любимцу небес и фортуны наполнить Рим столькими произведениями различной ценности.

Но помощники с самого начала были не единственной помехой для Микеланджело. Кондиви говорит, что "едва он начал рисовать и закончил картину "Всемирный потоп", как работа начала покрываться плесенью до такой степени, что сквозь нее едва можно было разглядеть фигуры. Микеланджело подумал, что этого предлога может быть достаточно, чтобы его освободили от всей работы. Поэтому он пошел к папе и сказал: "Я уже говорил вашему Святейшеству, что живопись - не мое ремесло; то, что я сделал, испорчено; если вы этому не верите, пошлите посмотреть". Папа послал Сан-Галло, который, осмотрев фреску, заявил, что известковая основа была нанесена слишком влажно, и из-за вытекшей воды поверхность покрылась плесенью. Он рассказал Микеланджело, в чем причина, и велел ему продолжать работу. Так что оправдание ему ничем не помогло." О фреске с изображением Всемирного потоп Вазари рассказывает, что, начав сначала расписывать это отделение, он заметил, что фигуры слишком перегружены, и поэтому изменил масштаб на всех остальных участках потолка. Это правдоподобное объяснение того, что поражает, а именно того, что история о Потопе спланирована совершенно иначе, чем другие эпизоды, связанные со сводами. Тем не менее, я думаю, что это должно быть отвергнуто, потому что это подразумевает полное изменение всех действующих мультфильмов, а также поразительный недостаток дальновидности.

Кондиви продолжает: "Пока он рисовал, папа Юлий часто ходил посмотреть на работу, поднимаясь по лестнице, в то время как Микеланджело подавал ему руку, чтобы помочь подняться на платформу. Будучи по натуре нетерпеливым к промедлению, он решил открыть крышу, хотя Микеланджело еще не нанес последних штрихов и завершил только первую половину, то есть от двери до середины склепа". Письма Микеланджело показывают, что первая часть его работы была выполнена в октябре. Так он пишет своему брату Буонаррото: "Я остаюсь здесь, как обычно, и закончу свою картину к концу послезавтрашней недели, то есть ту ее часть, которую я начал; и когда она будет раскрыта, я ожидаю, что мне заплатят, а также попытаюсь получить месячный отпуск, чтобы посетить Флоренцию".

V

Раскрытие произошло 1 ноября 1509 года. Весь Рим стекался в часовню, чувствуя, что после долгих месяцев уединения, в течение которых работал безмолвный мастер, следует ожидать чего-то грандиозного. Они не были разочарованы. Эффект, произведенный только половиной огромной схемы, был ошеломляющим. Как говорит Вазари, "Эта часовня зажгла светильник для нашего искусства, который излучает достаточно света, чтобы осветить Мир, столько веков погруженный во тьму". Художники с первого взгляда поняли, что гению, совершившему революцию в скульптуре, теперь суждено привнести в их искусство новый стиль и дух. Так было даже с Рафаэлло, который на фресках, выполненных им в Сан-Мария-делла-Паче, продемонстрировал свою непосредственную готовность учиться у Микеланджело и решимость

соревноваться с ним. Кондиви и Вазари согласны в этом пункте, и сам Микеланджело в момент поспешного негодования много лет спустя заявил, что все, что Рафаэлло знал об искусстве, было унаследовано от него. Это, конечно, преувеличение, ибо, помимо своей собственной изысканной оригинальности, Рафаэлло последовательно формировал сложный стиль, опираясь на Перуджино, фра Бартоломео и Лионардо. Он был способен не просто подражать, но впитывать и ассимилировать своим ясным гением превосходные качества всех, в ком он признавал высший талант. В то же время влияние Микеланджело было неоспоримо, и мы не можем игнорировать свидетельства тех, кто общался с обоими великими художниками — например, самого Джулиуса, когда он сказал Себастьяну дель Пьомбо: "Посмотрите на работы Рафаэлло, который, увидев шедевры Микеланджело, сразу отказался от манеры Перуджино и сделал все возможное, чтобы приблизиться к манере Буонарроти".

Утверждение Кондиви о том, что часть, обнаруженная в ноябре 1509 года, была первой половиной всего хранилища, начиная от двери и заканчивая посередине, ввело в заблуждение Вазари, а Вазари ввел в заблуждение последующих биографов. Теперь мы точно знаем, что Микеланджело имел в виду под "частью, которую я начал", все центральное пространство потолка — то есть девять композиций из Книги Бытия с сопровождающими их гениями и архитектурным окружением. Это становится ясным из заявления в Римском справочнике Альбертини о том, что "верхняя часть всей сводчатой крыши" была открыта, когда он увидел ее в 1509 году. Установив эту ошибку в повествовании Кондиви, то, что он продолжает рассказывать, может вызвать некоторое доверие. "Рафаэлло, когда увидел новый и изумительный стиль работ Микеланджело, будучи необычайно склонным к подражанию, попытался с помощью Браманте получить заказ на остальные работы". Если бы Микеланджело закончил на линии, проведенной наполовину по ширине свода, оставив Пророков и Сивилл, люнеты и подвески законченными к настоящему времени, было бы чудовищной наглостью даже со стороны Браманте и невозможной невежливостью со стороны нежного Рафаэлло просить разрешения осуществить столь чудесно спланированный план. Но история Сотворения Мира, Грехопадения и Всемирного потопа, когда ее впервые раскрыли, выглядела как произведение, завершенное само по себе. Микеланджело, который был известен своей скрытностью, почти наверняка не объяснил всего своего замысла художникам из числа последователей Браманте; и также маловероятно, что он до сих пор готовил свои рабочие карикатуры для нижней и большей части свода. Соответственно, оставалось большое свободное пространство между старыми фресками Синьорелли, Перуджино, Боттичелли и других художников, расположенными по стенам под окнами, и это новое чудо висело в воздухе. В том, что Браманте думал, что его племяннику может быть позволено нести работу вниз с такой высоты, не было ничего вопиющего неприличия. Возможно, предполагалось, что Сикстинская капелла должна стать Музеем итальянского искусства, где все выдающиеся художники могли бы выставять доказательства своих способностей, пока каждый квадратный фут стены не будет покрыт конкурирующими шедеврами. Но когда Микеланджело услышал об интригах Браманте, он был сильно встревожен. Неохотно приступив к выполнению своей задачи, он теперь испытывал такое же или даже большее нежелание оставлять грандиозную концепцию своего мозга незавершенной. Вопреки всем ожиданиям от себя и других, он одержал решающую победу и одним ударом оказался, по словам Кондиви, "вне досягаемости зависти". Его рука проявила свою хитрость как для фрески, так и для мрамора. Почему его должны прерывать в разгар торжествующей энергии? "Соответственно, он добился аудиенции у папы римского и открыто рассказал обо всех преследованиях, которым подвергся от Браманте, и обнаружил многочисленные проступки

этого человека". По словам Кондиви, именно по этому случаю Микеланджело разоблачил испорченную работу Браманте и вандализм в церкви Святого Петра. Юлий, который, возможно, был единственным человеком в Риме, знакомым с замыслом своего скульптора для Сикстинского склепа, отбросил паутину этих мелких интриг в сторону и предоставил выполнение всего проекта Микеланджело.

Есть что-то постыдное в задаче фиксирования соперничества и ревности между художниками и литераторами. Гений, однако, как и все, что принадлежит только нам и бrenно, шаркает по жизненному пути, наполовину летя на крыльях вдохновения, наполовину ковыляя на ногах интереса, на костылях заказов. Микеланджело, хотя и создал "Давида" и "Сикстинскую статую", тоже должен был зарабатывать деньги. Он был связан с проницательными деловыми людьми и хитрыми расточителями, амбициозными интриганами, людьми, которые использовали несомненные таланты, каждый в своем роде превосходный и чистый, в низменных целях наживы или продвижения вперед. Художественная жизнь Рима была пропитана таким ядом для крови, и было бы сентиментально пренебрегать тем, что так глубоко и так болезненно вошло в повседневный опыт нашего героя. Рафаэлло, вылепленный из более мягкой и пластичной глины, чем Микеланджело, преуспел в этой среде и каким-то образом смог — так кажется — обратить свой яд во сладкое употребление. Мне нравится думать о двух равных, движущихся, как звезды, по широко разделенным орбитам, с радикально разными темпераментами, склонностями и привычками, сквозь мутную атмосферу, окутывающую, но не затемняющую их ясность. Каждый, как мне кажется, по-своему ухитрялся оставаться незапятнанным миром; и если они не понимали друг друга и не подружились, то это было из-за разных представлений о жизни, которые у них были сформированы, поскольку одни были полными антиподами другого.

VI

Отложив описательную или эстетическую критику сикстинских фресок, я продолжу повествование об их постепенном завершении. У нас мало документов, которые помогли бы нам проследить период времени, прошедший между первым открытием работы Микеланджело на крыше Сикстинской церкви (1 ноября 1509 г.) и ее окончательным завершением (октябрь 1512 г.). Его домашняя переписка обширна и будет использована в надлежащем месте; но на этих страницах, посвященных любви, гневу и финансовым переговорам, нет ничего, что могло бы пролить свет на работу ума учителя, когда он был занят созданием сивилл и пророков, эпизодов и идиллий, которые вели его великую Библию Судьбы человека вниз по сводам к точке, где Страшный суд должен был быть представлен как кульминационный момент. Для озабоченного исследователя своего ума и дела всей жизни нет ничего более опустошающего, чем бесстрастное молчание, которое он хранит о своих деяниях как художника. Он мог бы рассказать нам все, что мы хотим знать, и никогда не узнает здесь о них. Но хотя он с исключительной откровенностью раскрывал свой личный темперамент и свои страсти, он хранил секрет своего искусства на замке и ничего не говорил.

В конце концов, мы должны попытаться охватить работу Микеланджело в Сикстинской капелле в целом, хотя она была выполнена в отдаленные эпохи его жизни. По этой причине я перенес эти предложения вперед, чтобы охватить широкий диапазон его художественной энергии (с 10 мая 1508 года по, возможно, декабрь 1541 года). На мой взгляд, существует единство концепции между историей, изображенной на своде, пророками и предсказателями на подвесах, типами, выбранными для спандрелей, и финальным зрелищем судного дня. Живя, как

ему и положено, в рамках категории времени, Микеланджело не смог последовательно воплотить свою колоссальную книгу с картинками человеческой судьбы. Прошли годы безуспешных попыток и отвлеченной энергии — годы добычи полезных ископаемых и ваяния, инженерного дела и подчинения капризам сменявших друг друга пап. Поэтому, когда он, наконец, приступил к написанию картины "Страшный суд", он был измученным человеком, измученным всевозможными услугами. И, что больше всего озадачивает критика-реконструктора, в его переписке не осталось ничего, что указывало бы на этапы его работы. В письмах много рассказывается о домашних тревогах, неприятностях в доме его бедного ремесленника, покупках ферм, возмущенных замечаниях глупым собратьям; но мы не находим в них, как я уже сказал, ни малейшего ключа, который провел бы нас по тому ментальному лабиринту, по которому постоянно блуждал выдающийся художник и в конце которого он оставил нам Сикстинскую церковь такой, какая она есть сейчас.

VII

Старые подсчеты времени, затраченного Микеланджело на роспись крыши Сикстинской Капеллы, и традиции, касающиеся способа его работы там, явно сказочны. Кондиви говорит: "Он закончил все это за двадцать месяцев, не имея никакой помощи, даже человека, который шлифовал бы его краски". Из письма от 7 сентября 1510 года мы узнаем, что строительные леса собирались установить снова и что он готовился к работе над нижней частью свода. Проходит почти два года, прежде чем мы снова слышим об этом. Он пишет Буонаррото 24 июля 1512 года: "Я испытываю большие трудности, чем когда-либо терпел человек, болен и с непосильным трудом; тем не менее я терплю все, чтобы достичь желаемой цели". Другое письмо от 21 августа показывает, что он рассчитывает завершить свою работу в конце сентября; и, наконец, в октябре он пишет своему отцу: "Я закончил часовню, которую расписывал. Папа очень доволен". Исходя из расчета, что он начал первую часть 10 мая 1508 года, а закончил все целиком в октябре 1512 года, на работу ушло четыре с половиной года. Значительная часть этого времени, конечно, была занята подготовкой карикатур; а природа фресковой живописи делала зимние месяцы не всегда пригодными для активного труда. Климат Рима не настолько мягкий, но влажная штукатурка часто замерзает и трескается в декабре, январе и феврале. Кроме того, при всей своей сверхчеловеческой энергии Микеланджело не мог бы писать прямолинейно каждый день, без отдыха или остановки. Похоже также, что учитель часто нуждался в деньгах и что он дважды ездил к папе римскому просить припасов. В письме Фаттуччи он говорит: "Когда хранилище было почти закончено, папа снова был в Болонье; после чего я дважды ездил за необходимыми средствами, но ничего не получил и потерял все это время, пока не вернулся в Рим. Приехав в Рим, я начал делать карикатуры — то есть на концы и грани упомянутой часовни, надеясь наконец раздобыть денег и завершить работу. Я никогда не мог раздобыть ни фартинга; и когда однажды я пожаловался мессеру Бернардоду Биббиена и Аталанте, заявив, что не могу больше оставаться в Риме и что буду вынужден уехать с Божьей милостью, мессер Бернардо сказал Аталанте, что должен иметь это в виду, поскольку хочет, чтобы у меня были деньги, что бы ни случилось". Таким образом, если мы примем во внимание масштаб предприятия, трудный характер подготовительных занятий и пустую трату времени на путешествия и другие препятствия, то четыре с половиной года - не слишком большой срок для человека, работающего так много в одиночку, как это имел обыкновение делать Микеланджело.

У нас есть основания полагать, что, в конце концов, фрески Сикстинской церкви не были закончены в деталях. "Это правда, - продолжает Кондиви, - что я слышал, как он говорил, что

ему не позволили завершить работу в соответствии с его желанием. Однажды папа в своем нетерпении спросил его, когда будет готова Часовня, и он ответил: "Когда я смогу". На что его Святейшество в ярости ответил: "Ты хочешь, чтобы я сбросил тебя с эшафота!" Микеланджело услышал и запомнил, пробормотав: "Этого ты со мной не сделаешь". Поэтому он сразу же пошел и приказал снести леса. Фрески были выставлены на всеобщее обозрение в день всех Святых, к великому удовлетворению папы римского, который в тот день отправился туда на службу, в то время как весь Рим собрался полюбоваться ими. Что Микеланджело счел себя вынужденным оставить незаконченным, так это ретушь некоторых деталей ультрамарином на сухом грунте, а также немного позолоты, чтобы придать всему более насыщенный эффект. Джулио, когда его пыл остыл, хотел, чтобы Микеланджело внес эти последние дополнения; но он, учитывая, как трудно было бы возвести все эти строительные леса заново, заметил, что то, чего не хватает, не имеет большого значения. "Вам следовало бы, по крайней мере, подкрасить ее золотом", - ответил папа; и Микеланджело с той фамильярностью, которую он использовал по отношению к его Святейшеству, небрежно сказал: "Я не замечал, чтобы люди носили золото". Папа ответил: "Это будет выглядеть бедно". Буонарроти добавил: "Те, кто там нарисованы, были бедняками". Таким образом, дело превратилось в шутку, и фрески остались в их нынешнем состоянии". Кондиви далее утверждает, что Микеланджело получил 3000 дукатов на все свои расходы, и что он потратил столько, сколько мог. двадцать или двадцать пять дукатов только за цвета. К сложному вопросу о деньгах, заработанных великим художником трудом своей жизни, мне придется обратиться позже, хотя я сомневаюсь, что сейчас можно дать о них какой-либо действительно удовлетворительный отчет.

VIII

Письма Микеланджело своей семье во Флоренцию проливают одновременно яркий и болезненный свет на обстоятельства его жизни в эти годы неиссякаемой творческой энергии. Он чувствовал себя неуютно в своем холостяцком доме и постоянно испытывал трудности со слугами. "Я живу здесь в недовольстве, не совсем здоров и испытываю сильную усталость, без денег, и некому позаботиться обо мне". И снова, когда один из его братьев предложил навестить его в Риме, он пишет: "Я слышал, что Джисмондо собирается приехать сюда по своим делам. Скажи ему, чтобы он ни в чем не рассчитывал на меня; не потому, что я не люблю его как брата, а потому, что я не в том положении, чтобы помочь ему. Я обязан в первую очередь заботиться о себе, и я не могу обеспечить себя всем необходимым. Я живу здесь в большом горе и предельной физической усталости, у меня нет друзей, и я никого не ищу. У меня нет времени даже на то, чтобы съесть то, что мне требуется. Поэтому пусть на меня не возлагается никакого дополнительного бремени, ибо я не вынесу больше ни унции". Осенью 1509 года он переписывался со своим отцом о тяжелой болезни помощника рабочего, которого он содержал, а также о мальчике, которого он хотел прислать из Флоренции. "Я был бы рад, если бы вы услышали о каком-нибудь парне во Флоренции, сыне хороших родителей и бедняке, привыкшем к лишениям, который согласился бы приехать и жить со мной здесь, выполнять работу по дому, покупать то, что я хочу, и разносить послания; в свободное время он мог бы учиться. Если такой мальчик найдется, пожалуйста, дайте мне знать, потому что здесь одни негодяи, и я очень нуждаюсь в ком-нибудь из них". На протяжении всей своей жизни Микеланджело придерживался плана держать молодого человека в качестве обычного слуги и в то же время помогать в художественной работе. Трое из этих слуг связаны с главными событиями его последних лет: Пьетро Урбано, Антонио Мини и Франческо д'Амадоре по имени Урбино, последний из которых стал его верным другом, пока смерть не разлучила их. Женщин в

доме он терпеть не мог. О служанках в Риме он говорит: "Все они шлюхи и свиньи". Что ж, похоже, Лодовико нашел мальчика и отправил его в Рим. О том, что последовало дальше, рассказывается в следующем письме. - Что касается мальчика, которого вы мне прислали, то этот негодяй погонщик мулов выманил у меня дукат на дорогу. Он поклялся, что сделка была заключена за два крупных золотых дуката, тогда как все парни, которые приходят сюда с погонщиками мулов, платят всего десять карлинов. Я разозлился на это больше, чем если бы потерял двадцать пять дукатов, потому что увидел, что его отец решил отправить его верхом на муле, как подобает джентльмену. О, никогда еще мне так не везло, только не мне! Тогда и отец, и мальчик пообещали, что он все сделает, присмотрит за мулом и будет спать на земле, если понадобится. И теперь я обязана заботиться о нем. Как будто мне нужно больше забот, чем те, что были у меня с тех пор, как я приехала сюда! Мой ученик, которого я оставил в Риме, был болен с того дня, как я вернулся, и до сих пор. Это правда, что ему становится лучше, но он пролежал около месяца в опасности для своей жизни, отчаявшись из-за врачей, а я так и не ложился спать. У меня есть и другие неприятности; а теперь мне надоел этот парень, который говорит, что не хочет тратить время впустую, что он хочет учиться и так далее. Во Флоренции он сказал, что его устроят два-три часа в день. Теперь ему недостаточно целого дня, но он, должно быть, рисует всю ночь. Во всем виновато то, что говорит ему отец. Если бы я пожаловался, он бы сказал, что я не хотел, чтобы он учился. Мне действительно нужен кто-то, кто заботился бы о доме; и если мальчик не был склонен к такого рода работе, им не следовало заставлять меня тратить деньги. Но они ни на что не годны и стремятся к своей собственной цели. Довольно, я умоляю вас избавить меня от мальчика; он наскучил мне так, что я больше не могу этого выносить. Погонщику мулов так хорошо заплатили, что он вполне может отвезти его обратно во Флоренцию. Кроме того, он друг отца. Скажи отцу, чтобы послал за ним домой. Я не заплачу больше ни фартинга. У меня нет денег. Я потерплю, пока он не придет; а если он не придет, я выставлю мальчишку за дверь. Я сделал это уже на второй день его приезда, и в другие разы тоже, а отец в это не верит.

"P.S.— Если вы поговорите с отцом мальчика, изложите ему суть дела вежливо: например, что он хороший мальчик, но слишком утонченный и не годится для моей службы, и скажите, что ему лучше послать за ним домой".

Покаянный постскрипtum в высшей степени характерен для Микеланджело. Он писал в спешке, очевидно, в тот момент, когда приходили мысли. Впоследствии он перечитывал свое письмо и смягчал его содержание, если не чувствовал, как это иногда случалось, что смысл его требует уточнения; в этом случае он добавлял к эпиграмме язвительный конец. Насколько плохо он умел управлять людьми, находившимися у него на службе, ясно из последнего сообщения, которым мы располагаем, о невезучем парне из Флоренции. "Я написал о мальчике, чтобы сказать, что его отец должен послать за ним и что я не буду выделять больше денег. Теперь я подтверждаю это. Водителю заплатили за то, чтобы он отвез его обратно. Во Флоренции он преуспеет достаточно хорошо, научится своему ремеслу и будет жить со своими родителями. Здесь он не стоит и фартинга и заставляет меня трудиться, как вьючное животное; а другой мой ученик не встает со своей постели. Это правда, что я не держал его в доме, потому что, когда я так устал, что не мог этого вынести, я отослал его в комнату его брата. У меня нет денег".

Однако эти домашние трудности были мелочью по сравнению с неприятностями, вызванными глупостью его отца и жадностью братьев. Живя в Риме как бедняк, он постоянно думал об их благополучии. Письма того периода полны упоминаний о покупке земли, передаче наличных

денег, когда они должны были быть получены, и о том, как Буонаррото занялся торговлей тканями. Они, со своей стороны, никогда не были удовлетворены и оплачивали за его доброту неблагодарностью. Следующее письмо Джовану Симоне показывает, каким ужасным мог быть Микеланджело, когда обнаруживал низость в брате: —

"Джован Симоне, — говорит он, - Говорят, что когда человек делает добро хорошему человеку, он делает его лучше, но плохой человек становится еще хуже. Вот уже много лет я пытаюсь словами и добрыми делами помочь тебе жить честно и в мире с твоим отцом и всеми нами. Тебе становится все хуже. Я не говорю, что вы негодяй, но вы таковы, что перестали приносить удовлетворение мне или кому бы то ни было. Я мог бы прочесть вам длинный урок о вашем образе жизни, но это были бы пустые слова, как и все остальное, что я потратил впустую. Короче говоря, я скажу вам как неоспоримый факт, что у вас ничего нет в этом мире: то, что вы тратите, и вашу комнату в доме я отдаю вам, и отдавал вам эти много лет, из любви к Богу, веря, что вы мой брат, как и все остальные. Теперь я уверен, что ты не мой брат, иначе ты не угрожал бы моему отцу. Нет, ты зверь; и я намерен обращаться с тобой как со зверем. Знайте, что тот, кто видит, как его отцу угрожают или с ним грубо обращаются, обязан рисковать своей жизнью ради этого дела. Пусть этого будет достаточно. Я повторяю, что у вас ничего нет в этом мире; и если я услышу хоть что-нибудь о том, как вы живете дальше, я приеду во Флоренцию с почтой и покажу вам, насколько вы неправы, и научу вас расточать свое состояние и поджигать дома и фермы, которых вы не заработали. На самом деле вы находитесь не там, где вы думаете о себе. Если я приду, я открою тебе глаза на то, что заставит тебя лить горячие слезы, и пойму, на каких ложных основаниях ты основываешь свое высокомерие.

"Я должен сказать тебе еще кое-что, о чем уже говорил раньше. Если ты будешь стараться жить праведно, чтить своего отца, я готов помочь тебе, как и всем остальным, и в скором времени сделаю все, что в твоих силах, чтобы открыть хороший магазин. Если вы будете действовать иначе, я приду и улажу ваши дела таким образом, что вы поймете, кто вы есть на самом деле, лучше, чем когда-либо, и будете знать, что вы можете назвать своим собственным, и вам это покажут в любом месте, куда бы вы ни пошли. Больше ничего. То, чего мне не хватает в словах, я восполню делами.

"Микеланджело в Риме.

"Я не могу удержаться от добавления пары строк. Оно заключается в следующем. Я провел эти двенадцать лет, скитаясь по Италии, перенося всякий позор, терпя все лишения, изнуряя свое тело любым тяжелым трудом, подвергая свою жизнь тысяче опасностей, и все это с единственной целью - помочь судьбе моей семьи. Теперь, когда я начал немного поднимать его, только ты, ты один, решаешь разрушить и разорить за один час то, что стоило мне стольких лет и такого труда создать. Клянусь телом Христовым, этого не будет, ибо я тот человек, который может обратить в бегство десять тысяч таких, как вы, когда это будет необходимо. Тогда прояви вовремя мудрость и не испытывай терпения того, у кого есть другие причины досаждать ему".

Даже Буонаррото, который был лучшим из братьев и самым дорогим его сердцу, причинил ему боль своей жадностью и отсутствием правды. Он гостил в Риме, а когда вернулся во Флоренцию, похоже, хвастался своим богатством, как будто суммы, потраченные на фермы Буонарроти, не были частью заработка Микеланджело. Следствием этого было то, что он получил язвительный выговор от своего старшего брата. "Упомянутый Микеле сказал мне, что вы упомянули ему, что потратили около шестидесяти дукатов в Сеттиньяно. Я помню, как вы

сказали здесь, за столом, что потратили крупную сумму из собственного кармана. Я притворился, что не понимаю, и не испытал ни малейшего удивления, потому что я знаю вас. Я хотел бы услышать о вашей неблагодарности, на какие деньги вы их заработали. Если бы у вас было достаточно здравого смысла, чтобы знать правду, вы бы не сказали: "Я потратил столько-то своих денег"; также вы бы не пришли сюда, чтобы обсуждать со мной свои дела, видя, как я всегда поступал по отношению к вам в прошлом, а скорее сказали бы: "Микеланджело помнит, что он написал нам, и если он сейчас не сделает то, что обещал, ему, должно быть, помешает что-то, о чем мы ничего не знаем", а затем сохранили бы свой покой; потому что нехорошо прищипывать лошадь, которая бежит так быстро, как только может, и больше, чем он способный. Но вы никогда не знали меня и не узнаете сейчас. Да простит вас Бог; ибо это Он даровал мне благодать нести то, что я несу и переносу, чтобы вам могла быть оказана помощь. Что ж, ты узнаешь меня, когда потеряешь.

Гневное настроение Микеланджело быстро улеглось. В глубине его сердца таилась глубокая и неизменная любовь к своей семье. Есть что-то ласковое в тоне, которым он отвечает на ворчливые письма своего отца. "Не огорчай себя. Бог создал нас не для того, чтобы мы покидали себя". "Если я вам нужен, я займу этот пост и буду у вас через два дня. Мужчины дороже денег". Его теплая привязанность проявляется еще более отчетливо в двух следующих документах:

"Я хотел бы, чтобы вы были полностью убеждены в том, что все труды, которым я когда-либо подвергался, были сделаны не столько ради меня, сколько ради вас. То, что я купил, я купил, чтобы быть твоим, пока ты жив. Если бы тебя здесь не было, я бы ничего не покупал. Поэтому, если вы хотите сдать дом и ферму в аренду, делайте это по своему усмотрению. Этот доход вместе с тем, что я вам дам, позволит вам жить как лорд". В то время, когда Лодовико был сильно расстроен судебным процессом, его сын пишет, чтобы утешить старика. "Не расстраивайся и не предавайся ни малейшей грусти. Помните, что потерять деньги - это не значит потерять жизнь. Я с лихвой возмещу вам то, что вы должны потерять. И все же не придавайте слишком большого значения мирским благам, ибо они по своей природе ненадежны. Слава Богу, что это испытание, если оно должно было произойти, произошло в то время, когда у вас больше ресурсов, чем было в прошлые годы. Позаботьтесь о сохранении своей жизни и здоровья, но пусть лучше ваше состояние пойдет прахом, чем вы будете терпеть лишения; ибо я предпочел бы, чтобы вы были живы и бедны; если бы вы были мертвы, мне было бы наплевать на все золото мира. Если эти болтуны или кто-либо другой упрекает вас, позвольте им говорить, потому что они люди без ума и привязанности".

Упоминания об общественных событиях в этой переписке на редкость скудны. Как бы Микеланджело ни переживал беды Италии — а мы знаем, что он чувствовал это по своим стихам, — он мало говорил, ежедневно выполняя свою работу, как мудрый человек, несмотря на пыль и гам, поднятые Юлием и Лигой Камбре. Свет и тени итальянского опыта того времени чрезвычайно драматичны. Мы не должны полностью забывать о превратностях войны, чуме и иностранном вторжении, которые истощили страну, в то время как ее величайшие люди продолжали создавать бессмертные шедевры. Альдо Мануцио спокойно печатал свое полное издание Платона, Микеланджело переносил благородную фигуру пророка или сивиллы на гипс Сикстинской капеллы, в то время как молодой Гастон де Фуа умирал в момент победы на окровавленных берегах Ронко. Однако иногда бедствия, постигшие его страну, настолько трогали Микеланджело, что ему приходилось писать или говорить о них. После битвы при

Равенне, 11 апреля 1512 года, Раймондо де Кардона и его испанские войска вернули Медичи во Флоренцию. На их пути маленький городок Прато был разграблен с варварством, от которого содрогнулся весь полуостров. Кардинал Джованни де Медичи, вступивший во Флоренцию 14 сентября, сделал своих племянников деспотами в городе и запугал горожан тем, что выглядело скорее всего как царство террора. Эти факты объясняют тревожный тон письма, написанного Микеланджело Буонаррото. Прато был взят штурмом 30 августа и теперь лежал ниц после тех ужасных дней мучений, резни и неопишемого возмущения, которые последовали за этим. В этих обстоятельствах Микеланджело советует своей семье "сбежать в безопасное место, бросив свой домашний скarb и имущество, ибо жизнь гораздо дороже денег". Если им понадобятся наличные, они могут воспользоваться его кредитом в "Спедалиngo" Святой Марии Новеллы. Конституционная склонность к панике, которую следует признать за Микеланджело, проявляется в конце письма. "Что касается общественных мероприятий, не вмешивайтесь в них ни делом, ни словом. Действуйте так, как будто бушует чума. Спасайтесь бегством первым". Буонарроти не последовал его совету, но остался во Флоренции, терпя муки ужаса. Это было время, когда недовольство принцами Медичи подвергало людей риску жизни и увечий. До Лодовико дошли слухи, что его сын неосторожно высказался в Риме. Он написал, чтобы узнать, насколько правдивы эти сведения, и Микеланджело ответил: "Что касается Медичи, я никогда не произносил ни единого слова против них, за исключением того, что говорят все — как, например, о разграблении Прато; потому что, если бы камни могли кричать, я думаю, они бы заговорили. С тех пор было сказано много других вещей, на которые, когда я их услышал, я ответил: "Если они действительно действуют таким образом, они поступают неправильно"; не то чтобы я верил этим сообщениям; и дай Бог, чтобы они оказались неправдой. Около месяца назад один человек, который демонстрировал дружбу со мной, очень зло отзывался о своих поступках. Я упрекнул его, сказал, что нехорошо так говорить, и умолял его больше так со мной не поступать. Однако я хотел бы, чтобы Буонаррото спокойно выяснил, откуда взялся слух о том, что я оклеветал Медичи; ибо, если это кто-то, кто выдает себя за моего друга, мне следует быть настороже.

Семья Буонарроти, хотя и хорошо относилась к Савонароле, была связана многими узами интереса и давних связей с Медичи и не была достаточно могущественной, чтобы стать объектом жестоких политических преследований. Тем не менее, недавно восстановленное правительство наложило на них штраф. Это вызвало следующее послание Микеланджело:—

"Дорогой отец, в твоём последнем письме ты сообщаешь мне, как обстоят дела во Флоренции, хотя я уже кое-что знал. Мы должны набраться терпения, посвятить себя Богу и покаяться в своих грехах, ибо эти испытания происходят исключительно из-за них, и в особенности из-за гордыни и неблагодарности. Я никогда не общался с народом более неблагодарным и надменным, чем флорентийцы. Поэтому, если суждение и приходит, то только правильное и разумное. Что касается шестидесяти дукатов, которые, по вашим словам, вас оштрафовали, я считаю это подлой уловкой и чрезвычайно раздосадован. Однако мы должны набраться терпения, пока это угодно Богу. Я напишу и приложу две строчки Джулиано Медичи. Прочтите их, и если вы захотите вручить их ему, сделайте это; вы увидите, могут ли они принести какую-либо пользу. Если нет, подумайте, можем ли мы продать нашу собственность и переехать жить в другое место Берегите свою жизнь и здоровье; и если вы не можете разделить почести страны, как другие бюргеры, будьте довольны тем, что у вас нет недостатка в хлебе, и живите хорошо со Христом и бедно, как я здесь; ибо я живу убого, не считаясь ни с жизнью, ни с почестями, то есть с миром, и терплю величайшие лишения, бесчисленные тревоги и ужасы.

Прошло уже около пятнадцати лет с тех пор, как у меня был хоть час благополучия, и все, что я делал, было для того, чтобы помочь вам, а вы никогда не осознавали этого и не верили в это. Боже, прости нас всех! Я готов продолжать делать то же самое до конца своих дней, если только смогу".

У нас есть основания полагать, что ходатайство к Джулиано возымело действие, поскольку в своем следующем письме он поздравляет своего отца с восстановлением их благосклонности. В том же сообщении он упоминает молодого испанского художника, которого он знал в Риме и который, по его мнению, заболел во Флоренции. Вероятно, это был тот самый Алонсо Беругетта, который сделал копию мультфильма о битве при Пизе. В июле 1508 года Микеланджело дважды писал об испанце, который хотел получить разрешение на изучение Карикатуры; сначала умоляя Буонаррото раздобыть для него ключи, а затем говоря, что он рад слышать, что в разрешении было отказано. Не представляется точным, был ли это тот самый Алонсо; но интересно обнаружить, что Микеланджело не нравилось, когда копировали его Карикатуру. Из этих писем мы также узнаем, что битва при Пизе тогда оставалась в зале дель Папа.

IX

Я завершу эту главу переводом сонета, адресованного Джованни да Пистойе, в котором Микеланджело с юмором описывает неудобства, которые он испытал, работая над "Сикстинской капеллой". Кондиви рассказывает нам, что из-за того, что он так долго рисовал в напряженной позе, глядя на свод, он на некоторое время утратил способность читать, за исключением тех случаев, когда поднимал бумагу над головой и поднимал глаза. Вазари подтверждает этот рассказ на основании собственного опыта, полученного им в огромных залах дворца Медичи.

*Я заработал зоб, живя в этой берлоге...
Как кошки из стоячих ручьев в Ломбардии,
Или в какой другой стране им посчастливилось быть—
Что подтягивает живот ближе к подбородку:
Моя борода вздымается к небесам; мой затылок втягивается,
Прижимаясь к позвоночнику: моя грудная кость заметно выступает
Растет, как арфа: богатая вышивка
Поливает мое лицо густыми и тонкими каплями.
Мои чресла вдавливаются в живот, как рычаги, скрежещающие:
Моя ягодица, как крупа, выдерживает мой вес;
Мои ноги неуправляемо болтаются взад и вперед;
Спереди моя кожа становится рыхлой и длинной; сзади,
сгибаясь, она становится более тугой и натянутой;
Поперек я напрягаюсь, как сирийский лук:
Откуда фальшь и причудливость, я знаю,
должно быть, плод косоглазия мозга и глаз;
Ибо я не смогу прицелиться из пистолета, который наклонен наперекосяк.
Нуже, Джованни, попробуй
Поддержать мои мертвые картины и мою славу,
поскольку я живу скверно и живопись - мой позор.*

ГЛАВА VI

Я

Сикстинская капелла была построена в 1473 году флорентийским архитектором Баччо Понтелли для папы Сикста IV. Это простое помещение, похожее на сарай, 132 фута в длину, 44 в ширину и 68 в высоту от тротуара. Потолок состоит из одного обширного плоского свода, центральная часть которого представляет собой большую плоскую поверхность, хорошо приспособленную для декорирования фресками. Здание освещается двенадцатью окнами, по шесть с каждой стороны по всей длине. Они расположены высоко, их закругленные арки идут параллельно первому выступу свода. Концы часовни закрыты плоскими стенами, у западной из которых возвышается алтарь.

Когда Микеланджело пригласили сюда рисовать, он обнаружил, что обе стороны здания, прямо под окнами, украшены фресками Перуджино, Козимо Росселли, Сандро Боттичелли, Луки Синьорелли и Доменико Гирландахо. Эти мастера изобразили в серии из двенадцати сюжетов историю Моисея и жизнь Иисуса. Над линиями фрески, в промежутках между окнами и вдоль восточного торца на той же высоте Боттичелли нарисовал ряд из двадцати восьми пап. Пространства под историческими фресками, вплоть до скамеек, тянувшихся вдоль тротуара, были пусты в ожидании гобеленов, которые Рафаэлло впоследствии снабдил карикатурами, ныне находящимися во владении английской короны. В западном конце, над алтарем, сияли три декоративные фрески работы Перуджино, изображающие Вознесение Пресвятой Богородицы, между обретением Моисея и Рождеством Христовым. Две последние из этих картин открывали соответственно историю Моисея и жизнь Христа, так что Ветхий и Новый Заветы были одинаково проиллюстрированы на стенах Часовни. На противоположном, или восточном конце, Гирландаджо изобразил Воскресение, и там была соответствующая картина, изображающая Михаила, борющегося с сатаной за тело Моисея.

Таким был вид Сикстинской капеллы, когда Микеланджело начал свою великую работу. Три фрески Перуджино на западной стене впоследствии были снесены, чтобы освободить место для его Страшного суда. Две фрески на восточной стене сейчас представляют собой плохие картины, написанные очень плохими мастерами, но двенадцать историй из Священных Писаний и двадцать восемь пап Боттичелли сохранились с последних лет пятнадцатого века.

Взятые в совокупности, настенные росписи, которые я описал, представляют собой прекрасный образец искусства Умбрии и Тосканы в эпоху развития середины или *кватроченто*.

Буонарроти оставалось покрыть свод и всю западную часть здания шедеврами, демонстрирующими то, что Вазари называл "современным" стилем в его самом возвышенном и впечатляющем проявлении. В то же время он замкнул цикл фигуративных искусств и сделал невозможным какой-либо дальнейший прогресс в том же направлении. Рост, начавшийся с Никколо Пизанского и Чимабуэ, продолжившийся через Джотто и его школу, Перуджино и Пинтуриккьо, Пьеро делла Франческа и Синьорелли, фра Анджелико и Беноццо Гоццолли, братьев Гирландахо, Липпи и Боттичелли, расцвел в Микеланджело, не оставив после себя ничего, кроме подражания манерам.

//

Микеланджело инстинктивно и принципиально выступал против декоративных приемов пятнадцатого века. Если ему нужно было нарисовать библейский или мифологический сюжет,

он избегал пейзажей, деревьев, цветов, птиц, зверей и подчиненных групп фигур. Он избегал арабесок, лабиринтов листы и фруктов, обрамляющих панно с рисунками, канделябров и ярких полос пестрых узоров, которые позволяли художникам *кватроченто*, таким как Гоццолли или Пинтуриккьо, создавать блестящие и гармоничные общие эффекты при небольших затратах интеллектуальной энергии. Там, где человеческое тело играет ключевую роль в музыкальном произведении искусства, он рассудил, что следует избегать таких простых дополнений и наивных уступок удовольствию глаз. Должно быть достаточным архитектурное основание, на котором покоятся пластические формы, настолько простое по структуре и настолько грандиозное по линии, насколько это возможно. Эти принципы он немедленно проверил в своем первом декоративном начинании. Для свода Сикстинской капеллы он спроектировал мощный архитектурный каркас в виде гипаэтрального храма, подвешенного в воздухе на выступающих пилястрах, со смелыми карнизами, выступающими кронштейнами и ребристыми арками, перекинутыми через небесную пустоту. Поскольку все это идеальное здание было нарисовано по штукатурке, его непоследовательность, отсутствие опоры и отрыв от общего плана часовни не бросаются в глаза. Считается, что это всего лишь основа для демонстрации изобразительного искусства, театр тысячи форм достоинства и красоты.

Я назвал этот воображаемый храм гипаэтральным, потому что мастер оставил девять отверстий в плоской поверхности центрального свода. Они неодинаковые по размеру, пять из них представляют собой короткие параллелограммы, а четыре представляют собой пространства одинаковой формы, но вдвое длиннее. Предполагается, что через них глаз может проникнуть сквозь свод и обнаружить ничем не ограниченную область небес. Но и здесь Микеланджело выдал непоследовательность своего изобретения. Он заполнил рассматриваемые пространства девятью доминирующими картинами, представляющими историю Сотворения Мира, Грехопадения и Всемирного потопа. Заняв наше место в западном конце часовни и посмотрев вверх, мы видим, что в первом отделении Бог отделяет свет от тьмы; во втором - создает солнце, луну и твердую землю; в третьем - оживляет океан Своим задумчивым влиянием; в четвертом - создает Адама; в пятом - создает Еву. Шестой представляет искушение наших прародителей и их изгнание из Рая. Седьмой показывает жертвоприношение Ноя перед входом в ковчег; восьмой изображает Всемирный потоп, а девятый - пьянство Ноя. Ясно, что между архитектурной концепцией крыши, открывающейся в небо, и этими картинами событий, произошедших на земле, нет никакой логической связи. Действительно, новая система декорации Микеланджело опасно граничила со стилем барокко и содержала в себе зародыши порочного маньеризма.

Было бы придирчиво и несправедливо доводить эту критику до конца. Архитектурное окружение, предусмотренное для фигур и картин Сикстинского sklepa, настолько очевидно условно, каждая точка обзора была так искусно приспособлена для пластических целей, каждый квадратный дюйм идеального здания настолько естественно и без путаницы становится пьедесталом для человеческой формы, что мы теряемся в изумлении перед синтетическим воображением, которое здесь впервые объединило искусство архитектуры, скульптуры и живописи в единый организм. Каждая часть огромной композиции, вплоть до мельчайших деталей, необходима для общего эффекта. Перед нами сложнейшая, но математически упорядоченная схема, которая обязана жизнью и одушевлением одной главной мысли. Несмотря на свою сложность и научную точность, Сикстинский свод не поражает воображение искусственностью или расчетливостью, но как нечто predetermined к существованию, неизбежное, вселенский инстинкт, обладающий жизненной силой.

На подвесах между окнами, доходящих до торцов каждой из пяти меньших картин, Микеланджело разместил чередующихся пророков и сивилл на прочных выступающих консолях. Пять сивилл и пять пророков тянутся вдоль боковых стен часовни. Торцевые стены поддерживают каждого из них пророка. Эти двенадцать фигур представлены как вестники и пионеры Христа Спасителя, чьего присутствия на земле требует грехопадение человека и возрождение греха после Всемирного Потопа. В люнетах над окнами и арочных нишах или перекладинах над ними изображены сцены, излагающие генеалогию Христа и Его Матери. На каждом из четырех угловых выступов потолка Микеланджело нарисовал в пространствах очень своеобразной формы и на поверхности смущающего неравенства по одному великолепному сюжету, символизирующему искупление человека. Первый - это воскрешение Медного Змея в пустыне; второй - наказание Амана; третий - победа Давида над Голиафом; четвертый - Юдифь с головой Олоферна.

Таким образом, обладая глубоким знанием Библии и глубоким чувством религиозной символики, Микеланджело раскрыл историю сотворения мира и человека, проникновения греха в человеческое сердце, наказания за грех водой и повторного появления греха в семье Ноя. Сделав это, он намекнул посредством четырех особых милостей, дарованных еврейскому народу, — прообразов и символов Божьего снисхождения, — что Спаситель восстанет, чтобы искупить заблуждающийся род человеческий. В подтверждение этого обещания он призвал двенадцать могущественных свидетелей, семь еврейских пророков и пять языческих сивилл. Он апеллировал к истории и установил вокруг тронов, на которых сидят эти свидетели, сцены, оторванные от реальной жизни человеческих предков нашего Господа.

Интеллектуальная мощь этой концепции, по крайней мере, равна величию и возвышенной силе ее художественного изложения. Ужасное предчувствие грядущей гибели и заслуженного проклятия висит под громоподобным сводом Сикстинского собора, смягчаемое торжественным и трезвым ожиданием Спасителя. Весьма прискорбно, что Христос, Желанный для всех народов, Искупитель, нигде не представлен должным образом в Часовне. Когда Микеланджело возобновил там свою работу, он должен был изобразить его разгневанным Геркулесом, осыпающим проклятиями беспомощные жертвы. Величественная риторика потолка теряет свою действительную ценность, когда мы нигде не можем указать на жизнь и дело Христа на земле; когда нет изображения Рождества Христова, нет изображения Распятия, нет изображения Воскресения; и когда слабые панно Перуджино и Козимо Росселли превращены в ничтожество ужасным Страшным Судом. Несмотря на огромную творческую силу Буонарроти и наносит ущерб его истинным чувствам христианина, фрагментарное производство, которое управляет всеми крупными художественными начинаниями, приводит здесь к искаженному и одностороннему представлению того, что теологи называют Схемой Спасения.

///

Так много было написано о красоте изображений, возвышенном воображении, драматической энергии, глубоком значении, точной науке, застенчивом изяществе, ужасающей силе и, наконец, о яркой выразительности этих фресок, что я чувствую, было бы дерзостью пытаться по-новому рассуждать о теме, столь изношенной временем. Я должен довольствоваться ссылкой на то, что я уже опубликовал, и этого, я надеюсь, будет достаточно, чтобы продемонстрировать, что я не уклоняюсь от выполнения этой задачи из-за недостатка энтузиазма. Изучение

большого количества риторической критики дает мне твердое убеждение, что перед некоторыми шедеврами лучше всего помолчать или, вместо молчания, произнести несколько простых содержательных высказываний, способных побудить людей к независимому наблюдению.

Эти убеждения, однако, не должны мешать мне сосредоточить внимание на второстепенном вопросе, но имеющем самое важное отношение к гению Микеланджело. Спроектировав архитектурный театр, который я попытался описать, и заполнив его основные пространства обширной религиозной драмой, которую он символически развернул в серии первобытных сцен, статных фигур и бесчисленных второстепенных групп, способствующих единой интеллектуальной концепции, он продолжил заполнять промежутки — все, что обычно остается для поверхностных декоративных деталей — армией страстно прочувствованных и чудесно выполненных обнаженных фигур, фигур юношей и детей, обнаженных или наполовину задрапированных, во всех мыслимых позах и со всем возможным разнообразием типов лиц и выражений. На пьедесталах, карнизах, медальонах, тимпанах, в углах, образованных арками, везде, где обнаруживалась свободная плоскость или неиспользуемый изгиб, он приводил в действие эти яркие свидетельства человечества. Нам нет необходимости останавливаться, чтобы выяснить, что он имел в виду под этим множеством пластических форм, вызванных его воображением. Торжествующие лидеры команды, двадцать парней, которые сидят за своими пультами, поддерживая медальоны за ленты, которые они поднимают, интерпретировались по-разному и неубедительно. В длинном ряду творений Микеланджело эти молодые люди, пожалуй, самые значимые — спортивные подростки с женственными нежными лицами и пронзительным очарованием. Но нет смысла выяснять, что они символизируют. Если бы мы поступили так, нам пришлось бы пойти дальше и спросить, что означают бронзовые фигуры под ними, скрюченные в самых смелых позах, какие только может принять человеческое тело, или дети-близнецы на пьедесталах? В этой области, области чистой пластической игры, когда искусство опускает палочку интерпретатора и позволяет физической красоте быть законом самой по себе, Микеланджело продемонстрировал, что ни один декоративный элемент в руках действительно выдающегося мастера не сравнится с обнаженной натурой.

Предыдущие художники, с сильным инстинктом пластики, а не просто живописного эффекта, работали в том же направлении. Донателло наслаждался ритмичным танцем и неподвижной грацией детей. Лука Синьорелли инициировал план обработки сложных орнаментов с помощью простого человеческого тела; и по этой причине, чтобы определить место Микеланджело в истории итальянского искусства, я посвящу следующий раздел этой главы работе Луки в Орвието. Но Буонарроти в Сикстинской Капелле довел их предложения до конца. В результате получилась схема живых фигур - обширный узор, каждая деталь которого является шедевром лепки. После того, как мы уловили интеллектуальное содержание всего произведения, послание, которое оно должно было передать, духовный смысл, присутствующий в сознании создателя, мы обнаруживаем, что в сфере художественного творчества, в отличие от интеллектуального внушения, повсюду прослеживается единый ритм чисто образной красоты — от Бога, создавшего Адама, до мальчика, который размахивает факелом над кадиллом эритрейской сивиллы.

Из всех предыдущих художников только Лука Синьорелли заслуживает того, чтобы называться предшественником Микеланджело, а его капелла Святого Бризио в соборе Орвието в некоторых замечательных отношениях предвосхищает Сикстинскую. Этому выдающемуся мастеру было поручено в 1499 году завершить его отделку, небольшая часть которой была начата фра Анджелико. Он завершил всю Капеллу в течение двух лет, так что молодой Микеланджело во время одного из своих путешествий в Рим или из Рима, вероятно, видел фрески во всем их великолепии. Хотя его биографы не упоминают о посещении Орвието, слава об этих шедеврах человека, чья работа во Флоренции уже повлияла на его юношеский гений, несомненно, привлекла его в город, лежавший на прямом пути из Тосканы в Кампанию.

Четыре стены часовни Святого Бризио покрыты росписями, изображающими события, непосредственно предшествующие судному дню и следующие за ним. Черета панно, отличающихся по размеру и форме, изображают проповедь Антихриста, уничтожение мира огнем, воскрешение тела, осуждение заблудших, принятие спасенных душ в блаженство и конечные состояния рая и ада. Эти основные сюжеты занимают верхние пространства каждой стены, в то время как под ними размещены портреты поэтов, окруженные богатыми и причудливыми арабесками, включая различные эпизоды из Данте и античной мифологии. Подчиняясь духу пятнадцатого века, Синьорелли при оформлении этого здания не стремился к тому, что можно назвать архитектурным эффектом. Каждая панель в целом обработана отдельно и с очень неравномерной энергией, художник, по-видимому, прилагает свои силы главным образом к тем деталям, которые требовали его глубокого знания человеческой формы и его энтузиазма по отношению к обнаженной натуре. Мужчины и женщины Воскресения, возвышенные ангелы Небес и Страшного Суда, обесцвеченные и деградировавшие исчадия Ада, великолепно укороченные фигуры Молниеносных, портреты из "Проповеди Антихриста" раскрывают особые качества Луки как художника, обладающего одновременно впечатляющим воображением и грубым реализмом. В его взгляде на мир и воспроизведении его аспектов есть что-то такое, что доминирует над нашим воображением, наносит ущерб нашему чувству гармонии и красоты, оставляет нас разбитыми и сбитыми с толку, обиженными и в то же время очарованными. Он - сила, с которой приходится считаться; и причина для того, чтобы подробно говорить о нем здесь, заключается в том, что в этом характерном сочетании напряженного видения со страстным реалистическим стремлением от истины к факту, в этом очаровании, смешанном с отвращением, он предвосхитил Микеланджело. Глубоко в основе всех художественных качеств Буонарроти лежат эти противоречия. Изучая Синьорелли, мы изучаем параллельную психологическую проблему. Главное различие между двумя мастерами заключается в владении эстетическим синтезом, конструктивным чувством гармонии, которое принадлежало младшему, но которое, как мы чувствуем, могло бы быть в той же мере передано старшему, если бы Лука родился, как Микеланджело, для завершения эволюции итальянского фигуративного искусства, а не для обозначения одного из его важнейших промежуточных моментов.

Декоративные методы и инстинкты этих двух мужчин были очень похожи. Оба презирали любой интересный элемент красоты, который не был строго пластичным — человеческое тело, поддерживаемое архитектурой или грубыми обозначениями мира, в котором мы живем. Синьорелли изобрел замысловатый дизайн арабесковых пилястр, по одной с каждой стороны двери, ведущей из его часовни в собор. Они написаны в *стиле гризайльи* состоят

исключительно из обнаженных фигур, в основном мужского пола, восседающих или сгруппированных в удивительно разнообразных позах на восходящем ряду ваз на тонких ножках, которые своей совокупностью образуют гигантские канделябры. Обнаженные формы обрабатываются с дерзкой свободой. В руках моделиста они кажутся эластичными. Некоторые мертвые тела, которые несут на спинах мускулистых носильщиков, даже ужасны из-за контраста их мягкости во влажной глине с мускульной энергией жестокой жизни под ними. Сатиры, поющие друг друга, фавны, нашептывающие что-то на ухо рослым женщинам, кентавры, бегущие рысцей с трупами, перекинутыми через их круп, бойцы, в исступлении топчущие поверженных врагов, мужчины, погруженные в самозабвение, предающиеся лени или печали, — таковы детали этих несравненных колонн, где наше ощущение гротеска и ярости немедленно корректируется восприятием редкой энергии художника, который мог так играть со своими пластиковыми марионетками.

Перед нами, безусловно, прелюдия к более спокойной, монументальной работе Микеланджело в Сикстинской капелле. Главный мотив в обоих великих шедеврах один и тот же. Она заключается в использовании простого тела, по возможности обнаженного, для выражения мыслей и эмоций, рассказывания сказки, услаждения глаз декоративными деталями. Она заключается также в подчинении женской обнаженной натуры мужской как символической единицы художественного высказывания. Буонарроти более велик, чем Синьорелли, главным образом благодаря тому более широкому и верному восприятию эстетического единства, которое, по-видимому, является конечным результатом долгой череды художественных усилий. Арабески, например, которыми Лука украсил свои портреты поэтов, чудовищны, причудливы, с сомнительным вкусом. Микеланджело, обладавший более тонким чутьем на гармонию, более глубоким пониманием своего собственного доминирующего идеала, исключил этот элемент *декоракватроченто* из своей схемы. Рафаэлло с изяществом и тактом, присущим этому стилю, развил его грубые зачатки в отборные формы причудливой изысканности, которые очаровывают нас в Лоджии. Синьорелли любил насилие. Большая часть круглых картин, написанных *в стиле гризайль* на этих стенах, представляют сцены резни, убийств, пыток, безжалостного произвола. На одной из них, чрезвычайно смелой по замыслу, изображена группа из трех палачей, сбрасывающих людей с жерновами на шеях в бушующую реку с моста, который перекинут через нее. Первая жертва барахтается, наполовину погрузившись в воду; вторая ныряет головой вперед, рассекая воздух; третий стоит, согнувшись, на парашюте, его плечи придавлены бандитами с обеих сторон, он на грани того, чтобы утонуть. На другой из этих картин человека, сидящего на земле, пытаются выбить ему зубы, в то время как разъяренный парень занес над ним дубинку, намереваясь раздробить ему бедренные кости. Обнаженные солдаты борются в безумном конфликте, размахивают посохами над головой, швыряют камни, демонстрируя свои грубые мускулы с каким-то остервенением. Даже классические сюжеты страдают от чрезмерной драматической энергии трактовки. Церера, разыскивающая свою дочь на равнинах Сицилии, бешено мчится на колеснице из драконов, ее волосы растрепаны по ветру, щеки порезаны ее собственными скрюченными пальцами. Эвридика борется в когтях озверевших дьяволов; Плутон, подобно средневековому сатане, хмурится над сценой дьявольского буйства; скрипка Орфея слабо трепещет в адском смятении. Глядя на спазмы и конвульсии этих мрачных персонажей, мы склонны верить легенде, сохранившейся в Орвието, о том, что художник изобразил свою неверную любовницу в образе обнаженной женщины, которую демон несет по воздуху в ад на спине.

Никто, кто беспристрастно изучал Микеланджело, не станет отрицать, что в этом предпочтении жестокости он приблизился к Синьорелли. Мы чувствуем это в его выборе позы, в напряжении, которое он придает линиям пластической композиции, в бурной энергии его замысла и самовыражения. Это то, что мы называем его *террибилита*. Но и здесь то доминирующее чувство гармонии, тот инстинкт необходимости подчинения каждого художественного элемента одному стилю архитектурной музыки, который я уже указывал как главную ноту различия между ним и художником из Кортонны, вмещались, чтобы возвысить его ужасность до уровня возвышенности. Жестокость Микеланджело, в отличие от жестокости Луки, заключалась не столько в выборе диких сюжетов (жестокость, свирепость, крайние физические и психические мучения), сколько в напористом, страстном, бурном способе обращения со всеми темами, которые он рассматривал. Ангелы Суда, поддерживающие символы Страстей Христовых, борются и сгибают свои возбужденные конечности, как атлеты. Христос выходит из гроба не в победоносном спокойствии, но с грохотом высвобождаемой непреодолимой энергии. Даже при Распятии одна нога была оторвана от гвоздя, пронзившего ее ступню, и извивалась вокруг колена другой, все еще прикованной к кресту. Любовь Леды и Лебеда, Иксиона и Юноны - это спазмы сладострастной боли; ночной сон тревожат фантастические сновидения, и Рассвет пробуждает сознание дрожью пророческой тоски. Нет ни одной руки, торса, простой обнаженной натуры, нарисованной этим выдающимся мастером, которая не вибрировала бы от нервного напряжения, как если бы пальцы, сжимавшие ручку, были сжаты, а глаза, смотревшие на модель, светились из-под нахмуренных бровей. Микеланджело, на самом деле, ничего не видел, ничего не чувствовал, ничего не интерпретировал точно так же, как любой другой, кто был до него или кто следовал за ним. Своей властной личностью он накладывал отпечаток на мельчайшие детали своей работы.

Фрески Луки в Орвието, если сравнивать их с фресками Микеланджело в Сикстинской Капелле, с широкой и пронзительной силой отмечают переход от искусства четырнадцатого, через искусство пятнадцатого, к искусству шестнадцатого века. Они - то, чем были драмы Марло для драм Шекспира. Они сохраняют большую часть средневековой традиции как в отношении формы, так и чувства. Мы отчетливо ощущаем это в обращении к Данте, чей гений, по-видимому, оказал по меньшей мере такое же сильное влияние на воображение Синьорелли, как и на воображение Микеланджело. Эпизоды "Божественной комедии" написаны в грубом готическом духе. Духи ада кажутся позаимствованными с гротескных барельефов пизанской школы. Задрапированные, крылатые и вооруженные Небесные ангелы позируют с церемонным выражением учтивости или величия. Эти и другие особенности его творчества возвращают нас к периоду Джотто и Никколо Пизано. Но истинная сила человека, то, что сделало его выдающимся мастером среднего периода, то, что отличало его от всех его собратьев *покватроченто*, - это страстное восхищение, которое он испытывал к чистой человечности — обнаженному телу, изучаемому во всех его аспектах и без отвращения к его грубости — человек в своей грубости стал единственным достаточным объектом для изобразительного искусства, анатомия рассматривалась как венец и высшая цель научных исследований. Именно это в его творчестве переносит нас в следующую эпоху и оправдывает то, что мы называем Луку "утренней звездой Микеланджело".

Было бы неправильно приписывать слишком много непосредственному влиянию старшего художника на младшего — во всяком случае, в той мере, в какой фрески капеллы Сан-Бризио могли повлиять на создание Сикстинской капеллы. Тем не менее, Вазари оставил запись о том, что "даже Микеланджело следовал манере Синьорелли, как любой может видеть". Несомненно,

Буонарроти, будучи обитателем дворца Лоренцо Медичи во Флоренции, почувствовал силу Мадонны Луки с обнаженными фигурами на заднем плане; главный мотив которой он превзошел в своей работе "Святое семейство Дони". Вероятно, в ранний период у него перед глазами были смелая нагота, бескомпромиссный дизайн и неуклюжая композиция так называемой Школы Пана Луки. Точно так же мы можем быть уверены, что во время его первого визита в Рим его привлекла торжественная фреска Синьорелли с изображением Моисея в Сикстинской капелле. Всего этого было достаточно, чтобы установить связь между художником из Кортонь и флорентийским скульптором. И когда Микеланджело посетил капеллу Сан-Бризио, после того как он определил и сформировал свой стиль (продемонстрировав врожденную силу гения в Пьете, Вакхе, Купидоне, Давиде, статуе Юлия, карикатуре на битву при Пизе), эти ранние узлы симпатии, должно быть, возобновились и укрепились. Они были людьми схожего темперамента и руководствовались родственными эстетическими инстинктами. Микеланджело довел до совершенства ту систему работы исключительно с человеческой формой, которую инициировал Синьорелли. Он делился своей жестокостью, своим ужасом, своей почти жестокой откровенностью. В судьбоносной эволюции итальянского искусства, описывая его параболу жизненной энергии, Микеланджело смягчил, возвысил и гармонизировал качества своего предшественника. Он добился этого, отказавшись от наивности и грубости Луки; заменив свои дикие записи из "грубой жизни" глубоко изученными идеализациями формы; подчинив свой грубый и случайный дизайн схемам сбалансированной композиции, основанным на архитектурных отношениях; пронизывая всю завершенную работу, какой она по его замыслу должна была быть, торжественным и суровым напряжением объединяющей интеллектуальной мелодии.

Рассматриваемые в этом свете Сикстинский свод и более поздняя фреска "Страшный суд" могут быть восприняты как конечный результат всего предшествующего итальянского искусства, основанного на единой линии творческой энергии, и эта линия была предвосхищена Лукой Синьорелли. Аналогичным образом, строфы и логи Ватикана были конечным результатом того же процесса в другой строке, предложенной Перуджино и фра Бартоломмео.

Микеланджело приспособил для своих нужд и подчинился собственным гениальным мотивам, зародившимся у Пизани, Джотто, Джакомо делла Кверча, Донателло, Мазаччо, работая в духе Синьорелли. Он сплавил и переработал предшествующие материалы дизайна в скульптуре и живописи, создав квинтэссенцию искусства, дальше которой невозможно было продвинуться, не нарушая ритм, столь напряженный, и не противореча слишком яростно родительскому вдохновению. Он напрягал струны ритма до предела и предъявлял неисчислимы́е требования к религиозному вдохновению своих предшественников. Его могучий талант был равен задаче переливания и реконструкции, которой требовала выставка высочайшего стиля. Но после него преемникам не оставалось ничего, кроме механического подражания, бездушного переосмысления тем, которые он исчерпал, сведя их к своему властному воображению в горниле огненной интенсивности.

V

Ни один критик, обладающий здравым смыслом фразеологии, не назвал бы Микеланджело колористом в том же смысле, в каком колористами были Тициан и Рубенс. Тем не менее, нельзя с полной справедливостью отрицать, что художник Сикстинской капеллы обладал острым пониманием того, чего требовало его искусство в этом регионе, и того, как этого достичь. Он

спланировал всеобъемлющую архитектурную схему, которая служила декорацией и опорой для множества человеческих фигур в драпировках и без них. Цветовая гамма намеренно сдержана и подчинена двум основным особенностям дизайна — архитектуре и пластическим формам мужчин и женщин. Телесные оттенки, варьирующиеся от ярко-красного, характерного для атлетической мужественности Ионы, до ярко-коричневых тонов сидящих Гениев, до нежных гвоздик Адама и более бледных оттенков Евы; оранжевый и бронзовый в драпировках, медальонах, декоративной обнаженной натуре, красновато-коричневый, похожий на оттенки опавших листьев; сиреневый, холодно-зеленый, синий используются редко; все эти цвета преобладают и гармонируют с серыми в архитектурном оформлении. Действительно, можно сказать, что различные телесные оттенки, архитектурные серые тона и тусклый бронзово-желтый оттенок создают аккорд композиции. Красные цвета бросаются в глаза отсутствием какого-либо положительного оттенка. Здесь нет киновари, нет чисто алого или малинового, а смешанный оттенок, граничащий с озерным. Желтый цвет приближен к оранжевому, рыжевато-коричневому, бронзовому, за исключением волос молодых особ, подавляющее большинство из которых светлые. Единственный цвет, который бросается в глаза, - это ультрамарин, конечно, благодаря тому, что этот минеральный материал более устойчив ко времени и изменениям, чем пигменты, с которыми он ассоциируется. Вся схема производит серьезное гармоничное впечатление на ум, полностью соответствуя возвышенности выраженных мыслей. Никакими словами нельзя описать красоту телесной живописи, особенно в фигурах гениев, или техническую тонкость, с которой моделируются конечности, переход от одного тона к другому, от серебристо-прозрачных оттенков до самых сильных акцентов.

VI

Мистер Рескин сказал, и сказал очень справедливо, что "высшее искусство может лишь правильно изобразить человеческую форму". Именно это имели в виду итальянцы эпохи Возрождения, когда устами Гиберти, Буонарроти и Челлини они провозгласили, что совершенный рисунок прекрасной обнаженной натуры, "*un bel corpo ignudo*", был последним испытанием мастерства в пластическом искусстве. Мистер Рескин развивает свой текст предложениями, которые в его устах имеют особую ценность. "Таким образом, это простой критерий совершенной школы — она изобразила человеческую форму так, что невозможно представить, как это было сделано лучше. И это, повторяю, было достигнуто только дважды: один раз в Афинах, один раз во Флоренции. И настолько узко превосходство даже этих двух исключительных школ, что ни о одной из них нельзя сказать, что они представляли всю человеческую форму. Греки в совершенстве рисовали и лепили тело и конечности, но, насколько мне известно, нет ни одного примера, чтобы они изображали лицо так хорошо, как какой-либо великий итальянец. С другой стороны, итальянец безукоризненно рисовал и вырезал лицо; но я полагаю, что нет ни одного примера, чтобы он в совершенстве изобразил тело, презирать которое по велению его религии стало его гордостью, а умерщвлять - его безопасностью".

Нам нет необходимости останавливаться на том, было ли неполноценность итальянца по сравнению с греком в пластическом моделировании человеческих тел вызвана собственными религиозными чувствами художника. Это кажется притянутым за уши объяснением недостатков людей, столь откровенно реалистичных и серьезных с научной точки зрения, какими были мастера Чинкве Центо. Великолепная карикатура Микеланджело на Леду и Лебеда, если ей и не хватает аналогичного сюжета в какой-нибудь античной фреске *габинетто сегрето*, то,

несомненно, не потому, что рука рисовальщика дрогнула в благочестивом страхе или благочестивом устремлении. Тем не менее, Рескин прав, говоря нам, что ни один итальянец не моделировал обнаженную женщину, равную Афродите Мелосской, или обнаженного мужчину, равного Апоксиомену из Браччо Нуово. Он также прав, указывая, что ни один греческий скульптор не приблизился к красоте форм и выражения лица, которые мы узнаем в "Мадонне Сан-Систо" Рафаэлла, в "Святом Себастьяне" Содомы, в "Христе во дворце Корсини" Гверчино, во множестве ранних флорентийских надгробных памятников и картин, в "умбрийских святых" и "милых странных портретных фантазиях" Да Винчи.

Факт, по-видимому, заключается в том, что греческое и итальянское пластическое искусство шли по разным линиям развития из-за разницы доминирующих идей в расах и различий социальных обычаев. Религия, естественно, играла первостепенную роль в развитии искусства обеих эпох. Антропоморфная греческая мифология побуждала скульпторов концентрировать свое внимание на том, что Гегель называл "чувственным проявлением идеи", в то время как греческие привычки знакомили их с откровенно выставленным телом. Средневековая религия отвлекла итальянских скульпторов и художников от проблем чисто физической формы и вынудила их изучать выражение чувств и устремлений, которые могли быть переданы только путем подчеркивания психических качеств, выявляемых с помощью физиогномики. В то же время современный образ жизни вывел обнаженное тело из их поля зрения.

Мы можем пойти дальше и заметить, что условия, при которых процветало греческое искусство, развили то, что немцы называют "Allgemeinheit", тенденцию к обобщениям, которая была враждебна ярко выраженному выражению лица или характеристике. Условия итальянского искусства, с другой стороны, благоприятствовали противоположной тенденции — конкретизации, усилению детализации, подчеркиванию собственного идеала художника или качества модели. Когда тип греческого божества был установлен, каждый последующий мастер варьировал его в максимально возможных пределах. На протяжении веков этот тип оставался принципиально неизменным, претерпевая тонкие трансформации, отчасти из-за темперамента художника, а отчасти из-за изменений в настроениях общества. Следовательно, те аспекты человеческого облика, которые поддаются наиболее успешному обобщению, — тело и конечности — оказывали своего рода условную тиранию на греческое искусство. И греческие художники применяли к лицу те же правила обобщения, которые были применимы к телу.

Греческий бог или богиня были чувственным проявлением идеи, частицей вселенской божественности, воплощенной в особой плотской форме, соответствующей особым психологическим атрибутам божества, которое скульптор должен был изобразить. Никакое отклонение от обобщенного типа было невозможно. Христианский Бог, напротив, есть дух; и все эманации этого духа, будь то прямые, как в личности Христа, или производные, как в личностях святых, обязаны своей чувственной формой и субстанцией требованиям смертного существования, которым эти личности временно и феноменально повиновались. Поскольку, таким образом, чувственное проявление теперь стало просто символическим и больше не является необходимым вложением идеи, оно может быть изменено по желанию в христианском искусстве без непочтительности. Теперь все возможности художника направлены не на то, чтобы навязать или усовершенствовать обобщенный тип, а на то, чтобы обнаружить какое-то новое выражение лица, которое должно раскрыть психологические качества конкретного существа. Поступая таким образом, он неизбежно настаивает на лице; и, сформировав лицо,

выражающее какие-то определенные качества, он вряд ли может придать телу ту обобщенную красоту, которая принадлежит греческой нимфе или спортсменке.

То, что мы подразумеваем под различиями между классическим и романтическим искусством, заключается в различиях, которые я рисую. Классицизм жертвует характером ради широты. Романтизм жертвует широтой ради характера. Классическое искусство более торжественно обращается с телом, потому что тело выигрывает от широкого обращения с ним. Романтическое искусство более торжественно обращается с лицом, потому что черты теряются при широкой трактовке.

Это возвращает меня к мистеру Раскину, который в другом своем трактате осуждает Микеланджело за недостаток разнообразия, красоты, чувства в его головах и лицах. Если бы это было так, Микеланджело вряд ли мог бы претендовать на звание одного из величайших художников мира. Мы признали, что итальянцы не создавали таких идеально красивых тел и конечностей, как греки, и согласились с тем, что греки создавали менее идеально красивые лица, чем итальянцы. Предположим, тогда, что Микеланджело потерпел неудачу в своих головах и лицах, он, будучи итальянцем и, следовательно, по общему признанию, уступал грекам в своих телах и конечностях, должен, в силу логики, оказаться менее достойным, чем мы думали.

VII

Многим моим читателям предыдущий раздел покажется излишним, полемичным, софистичным — три плохие вещи. Я написал это и, однако, оставляю это в силе, потому что это служит предисловием к тому, что я должен сказать в целом об идеале формы Микеланджело. По сути, он был романтиком, а не художником-классиком. Иными словами, он неизменно искал характер — характер в типе, характер в позе, характер в каждом действии каждого мускула, характер в каждой экстравагантной позе. Он применил романтический принцип к телу и конечностям, именно к той области человеческого облика, которую греки завоевали как свою провинцию. Он сделал это с помощью совершенной науки и полного владения физиологическими законами. Более того, он заставил тело стать выразителем не широких общих представлений, как это делали греки, а самых сокровенных и острых личных эмоций. В этом была его главная оригинальность. В то же время, будучи романтиком, он сознательно отказался от основной традиции этой манеры. Он отказался изучать портретную живопись, как рассказывает нам Вазари и как мы так ясно видим на статуях герцогов во Флоренции. Он обобщил свои лица, составив идеальный набор черт из нескольких типов. Таким образом, в изображении лица и головы он предпочел быть классиком, в то время как в обращении с телом был подчеркнут современным. Во всех его работах, которые не претендуют на драматизм, то есть за исключением "Проклятых душ на страшном суде", бюста Брута и некоторых острых психологических рисунков, характер приносится в жертву выученному идеалу формы, что касается лица. Несомненно, что он сделал это умышленно, из принципа. Доказательством служат двадцать голов несравненных гениев Сикстинской Капеллы, каждый из которых обладает красотой и качествами, присущими только ему одному. Они показывают, что, если бы он захотел, он мог бы сыграть на человеческом лице с той же легкостью, что и на человеческом теле, варьируя его выразительность *до бесконечности*.

Почему Микеланджело предпочитал обобщать лицо и придавать особое значение телу, остается тайной, погребенной в бездонных глубинах его личности. В своих занятиях с моделью,

в отличие от Лионардо, он почти всегда оставлял черты лица расплывчатыми, в то время как туловище и конечности прорабатывал с напряженной страстью. Кажется, он никогда не был захвачен и очарован проблемой, которую создают глаза и черты лица мужчины или женщины. Он накладывает маски или великолепные банальности на трепещущие и вибрирующие жизненной силой рамки в удовольствии или в муке.

Чтобы избежать очевидного противоречия, я должен предположить, что, когда Микеланджело придавал особое значение телу и конечностям, он стремился сделать их символами какой-то определенной страсти или эмоции. Он, по-видимому, больше беспокоился о предположениях, которые давала их поза и мускульная нагрузка, чем о выражении черт лица. Но вскоре мы обнаружим, что в том, что касается чисто физического типа, он рано начал обобщать строение тела, перейдя в конце концов к тому, что небезосновательно можно назвать манерностью формы.

Эти моменты могут быть еще более проиллюстрированы тем, что недавно написал компетентный критик об обращении Микеланджело с формой. "Никто, - говорит профессор Брюкке, - никогда не знал так хорошо, как Микеланджело Буонарроти, как создавать мощные и удивительно гармоничные эффекты с помощью фигур, которые сами по себе открыты для критики, просто благодаря его способу их размещения и упорядочивания, а также распределению линий. Для него фигура существовала только в его конкретном представлении о ней; как бы она выглядела в любом другом положении, его не волновало." Мы можем даже пойти дальше и утверждать, что Микеланджело иногда был намеренно безразличен к физическим возможностям человеческого тела в своем страстном исследовании поз, которые представляют живописную и новую красоту. Древние работали совсем по другому методу. Они создали стандартные модели, которые в любой мыслимой позе демонстрировали бы изящество и симметрию, присущие телосложению с правильными пропорциями. Микеланджело следил за эффектом определенной позы. Возможно, его соблазнила его привычка лепить фигурки из глины вместо того, чтобы неизменно обращаться к живому предмету, и поэтому он, возможно, обращался с природой с непозволительной свободой. Как бы то ни было, перед нами еще одно проявление его романтизма.

VIII

Истинный критерий высшего искусства заключается в том, что оно должно правильно изображать человеческую форму. Согласившись с этим пунктом, нам остается рассмотреть, каким образом Микеланджело задумал и изобразил человеческую форму. Если мы сможем раскрыть его идеал, его принципы, его ведущие инстинкты в этом решающем вопросе, мы раскроем, насколько это возможно, тайну его личности как человека и художника.

Психологические качества каждого великого мастера в конечном счете должны определяться его способом обращения с феноменом секса.

У Фидия мы находим большую беспристрастность. Его мужчины и женщины отлиты по одному образцу величия, вдохновлены одинаковой силой и сладостью, антифонными нотами в двойной гармонии. Пракситель тяготеет к женскому полу, Лисипп - к мужскому; и таким образом, во всей гамме изобразительных искусств мы обнаруживаем большую или меньшую близость к мужчине или женщине. На одного влияет женщина и ее грациозность, на другого - мужчина и его энергия. Немногие осознали феидийское совершенство отправления равной справедливости.

Микеланджело предстает как могущественный мастер, над которым доминировало видение мужской красоты, и который видел женщину главным образом через очарование другого пола. Недостаток его искусства обусловлен определенной врожденной черствостью, отсутствием чувственной или образной восприимчивости к тому, что является специфически женским.

Ни одна женщина, вырезанная или нарисованная рукой Микеланджело, не обладает очарованием ранней юности или грацией девственности. Сикстинский канун, Мадонна собора Святого Петра, Ночь и рассвет ризницы Медичи - женские по анатомии своих крупных и величественно смоделированных форм, но не женственные по своим чувствам. Это утверждение не требует доказательств. Достаточно вспомнить Мадонну Рафаэля, Диану Корреджо, Леду Лионардо, Венеру Тициана, С. "Агнесса" Тинторетто. Мы сразу оказываемся в другом регионе — регионе художников, которые любили, восхищались и понимали, что женственного есть в красоте и темпераменте женщин. Микеланджело не любил женский пол, не восхищался им и не уступал ему. Поэтому он не мог пластически передать то, что есть лучшего и прелестнейшего в женской форме. Его пластический идеал женщины - мужской. Он создает колоссальный каркас из мышц, костей и плоти, изученный с помощью высшей анатомической науки. Он наделяет Еву полным тазом и огромными бедрами взрослой матроны. Здесь можно было бы настоять на том, что он решил символизировать плодovitость той, кому было суждено стать матерью человеческого рода. Но если таков был его смысл, почему он не сделал Адама соответствующим символом отцовства? Адам - мужчина-подросток, колоссальных пропорций, но безбородый, безволосый; половые признаки в нем развиты, но не созревают при использовании. Ночь, для которой не требовалось никакой символики материнства, - это женщина, прошедшая через множество беременностей. Эти глубокие морщины на обширном и дряблом животе достаточно указывают на это. И все же, когда мы обращаемся к сонетам Микеланджело о Ночи, мы обнаруживаем, что он обычно думал о ней как о таинственном и призрачном существе, чье влияние, хотя и сильное для души, исчезало перед самым хрупким из всех созданий, несущих свет. Рассвет, опять же, в своей глубокой усталости, не имеет ничего от весенней свежести. Построенная по тому же типу, что и Ночь, она похожа на Мессалину, выныривающую из тяжелого сна, в кои-то веки насытившуюся и уставшую, в кои-то веки охваченную сознанием отвращения. Когда он решил изобразить акты страсти или чувственного удовольствия, подобное отсутствие сочувствия к тому, что является женственным в женственности, оставляет в сознании еще более противоречивое впечатление. Я бы привел в доказательство этого замечания мраморную Леду из музея Барджелло и старую гравюру, изображающую Иксиона, обнимающего призрак Юноны в виде облака. Ни в том, ни в другом случае мы не располагаем работой Микеланджело собственной руки; следовательно, ему нельзя приписывать отвратительное выражение, как у пьяного распутника, на лице Леды. И все же в обоих случаях он, несомненно, несет ответственность за общий дизайн и за мускулистую чувственность отталкивающей женщины. Мне трудно удержаться от вывода, что Микеланджело чувствовал себя вынужденным обращаться с женщинами так, как если бы они были другим, менее грациозным видом мужчин. Чувство женщины, то, что действительно отличает пол, будь то чувственное, страстное или поэтически осмысленное, не проявляется ни в одном выдающемся произведении его творчества. В Неаполе есть карикатура на вакханку, которую Бронзино перенес на холст и раскрасил. Этот рисунок иллюстрирует точку зрения, на которой я настаиваю. Атлетически сложенный цирковой наездник зрелых лет с ненормально развитой мускулатурой мог бы послужить моделью для этой женщины-приверженки Диониса. До того, как Микеланджело нарисовал этот рисунок, он не видел фресок с танцующими вакханками из

Помпей; возможно, он также не видел менад на греческих барельефах, отбрасывающих назад дикие косы, раскачивающих девственно гибкие тела под музыку тамбурина. Поэтому мы не должны сравнивать его концепцию с этими шедеврами позднего классического воображения. И все же многие из его современников, значительно уступавшие ему в пронизательности, такие как Джованни да Удине, Перино дель Вага, Приматиччо, не говоря уже о Рафаэлле или Лионардо, чувствовали, каким может быть очарование юной женственности на пирушке. Он оставался нечувствительным к мелодии чисто женских линий; и единственная причина, по которой его транскрипции женских форм не грубые, как у фламандских художников, отталкивающие, как у Рембрандта, плотские, как у Рубенса, неприятные, как рисунки, сделанные преступниками в тюрьмах, заключается в том, что в них мало женственного.

Чтобы эти утверждения не показались вам слишком догматичными, я укажу серию работ, в которых я распознаю симпатию Микеланджело к подлинным женским качествам. Все домашние группы, состоящие из женщин и детей, которые заполняют люнеты и проемы между окнами Сикстинской капеллы, проникнуты очаровательным сумеречным чувством семейной жизни или материнской привязанности. Они являются одними из самых красивых и безмятежных его представлений. Мадонну над гробницей Юлия II нельзя обвинить в мужественности, как и экстатическую фигуру Рахили под ней. Обе эти статуи представляют то, что Гете назвал "дас эвиг Вайблихе" в поистине прочувствованном и естественном виде. Дельфийские и эритрейские сивиллы превосходны в своем величии. Опять же, в тех многочисленных рисунках Распятый, Снятый с Креста и Пьетас, которые занимали так много внимания Микеланджело в его преклонном возрасте, мы находим глубокое и трогательное сочувствие к горестям Марии, выраженное с благородным достоинством и благочестивым ощущением божественности в матери-человеке. Следует отметить, что во всех случаях, которые я приберег в качестве исключений, Микеланджело изобразил не женщину в ее пластической красоте и лучезарном очаровании, а женщину в ее спокойном или печальном настроении. Чего он не понимал и не мог представить, так это женщину в ее девичестве, ее юношеской радости, ее физической привлекательности, ее магии обольщения.

Женщины Микеланджело предполагают демонических примитивных существ, составные и неопределенные продукты эволюции человеческой расы до того, как специфические половые качества были устранены из общей преобладающей массы мужественности. В лучшем случае они переносят нас в царство лукрецианского воображения. Он не смог бы воплотить в пластической форме "Джюльетту и Имогену" Шекспира, "Франческу да Римини" Данте, "Эрминию и Клоринду" Тассо; но он мог бы послужить превосходной иллюстрацией к начальным строкам лукрецианского эпоса, где Марс лежит в постели Венеры, а богиня простирает свои пышные конечности над своим римским возлюбленным. Возможно, он вызвал образы, соответствующие видению первобытной страсти в четвертой книге этого стихотворения. Как я уже говорил в другом месте, когда писал о Лукреции: "Есть что-то почти трагическое в этих вздохах, пытении и муках наслаждения, в этих неполных плодах душ, заключенных в рамки их плоти. Кажется, мы видим расу мужчин и женщин, каких никогда не было на свете, за исключением, возможно, Рима или в воображении Микеланджело, встречающихся в львиных объятиях, приносящих боль, кульминацией которой является, в лучшем случае, избавление от ярости и передышка на мгновение от всепожирающего огня. В этих могучих конечностях есть скорее элементарная жизнь, чем человеческая; и страсть, которая скручивает их на брачном ложе, несет в себе напряжение штормов, бешенство и рев играющих леопардов. Возьмем эту единственную строку:—

et Venus in silvis iungebat corpora amantum.

Какая картина первозданной широты и необъятности! Лес - это мир, тела влюбленных естественны и не стыдятся друг друга, а Венера - это инстинкт тирана, который весной управляет кровью".

Что делает грубость Микеланджело в его пластическом обращении с женскими формами тем более примечательной, так это то, что в своей поэзии он, кажется, мистически ощущает влияние женщин. Мне придется обсудить эту тему в другом месте. Здесь достаточно сказать, что, за очень немногими исключениями, мы по-прежнему сомневаемся, обращается ли он вообще к женщине. Здесь нет ни одного из тех спонтанных высказываний, посредством которых человек непроизвольно выражает порывы своего сердца к любимому объекту, пульсацию непреодолимых эмоций, физическую боль, чувство нужды, радости и страдания, надежды и страхи, экстаз и разочарования, которые присущи подлинной страсти. Женщина для него - аллегория, нечто, к чему он не приближался и с чем не имел дела. О ее личности мы ничего не узнаем. Из ее телесного облика упоминаются только глаза; и глаза рассматриваются как путь в Рай для душ, которые ищут освобождения от плоти. Немногочисленные и далеко не лучшие сонеты Рафаэлла проникнуты глубокой и могучей чувствительностью к той или иной женщине.

"Донна" Микеланджело с таким же успехом могла бы быть мужчиной; и действительно, стихи, которые он адресовал мужчинам, хотя в них нет ничего чувственного, раскрывают более тонкий оттенок эмоций автора. Трудно связать эту испаряющуюся бестелесную "донну" из стихотворений с этими мускулистыми колоссальными взрослыми женщинами статуй, если только мы не предположим, что Микеланджело оставался бессердечным как к физической привлекательности, так и к эмоциональным особенностям женщины, такой, какая она есть на самом деле.

Я попытался продемонстрировать, что пластически он не понимал женщин и не мог воспроизвести их формы в искусстве с сочувствием к таким ценностям, как грация, обходительность, девственность и хрупкость. Он привносил мужские качества в каждую женскую тему, к которой обращался. Ситуация меняется, когда мы обращаемся к его трактовке мужской фигуры. Было бы невозможно привести хотя бы один пример из многих сотен примеров, представленных в его работах, в котором к мужскому типу была бы добавлена нотка женственности. Он недостаточно думал о женщинах, чтобы обратить процесс вспять и создать гермафродитных существ, подобных Аполлино у Праксителя или Святому Себастьяну из Содома. Его мальчики, юноши и взрослые мужчины остаются в самом прямом и непорочном смысле этого слова мужественными. И все же с каким бесконечным разнообразием, с каким глубоким знанием его ресурсов, с каким неисчерпаемым богатством энтузиазма и науки он играл на лире обнаженного мужчины! Насколько, по его мнению, мужчина больше подходит для целей искусства, чем женщина, демонстрирует не только его подход к женщине с мужской стороны, но и его пристальное внимание только к мужским качествам в мужчинах. Мне нет нужды настаивать или распространяться по этому поводу. Факт очевиден каждому, у кого есть глаза, чтобы видеть. Было бы бесполезно описывать плодovitость Микеланджело в работе с мотивами мужской фигуры так же подробно, как я счел необходимым объяснить бедность его вдохновения через женскую фигуру. Но следует повторить, что на протяжении всей гаммы, от изящества детства, через многообразную прелесть юности до твердой силы раннего возмужания и более суровых добродетелей взрослого возраста, один суровый и мужественный

дух управляет созданием пластических форм. Он даже преувеличивает то, что является мужским в мужчине, поскольку он карикатурно изображает женщину, приписывая ей невозможную мужественность. Но преувеличение следует здесь линии умственной и моральной прямоты. Это выражение его особой чувствительности к физическому строению.

IX

Когда мы изучаем эволюцию идеала формы Микеланджело, мы обнаруживаем, что в начале его жизни был очень короткий период, в течение которого он следовал традициям Донателло и подражал греческим работам. Сидящая Мадонна в барельефе и Джованнини принадлежат к этому первому этапу. То же самое относится и к барельефу с кентаврами. Однако вскоре становится очевидным, что Микеланджело не суждено было оставаться продолжателем манеры Донателло или учеником классиков. Следующий период, включающий "Мадонну делла Февбре", "Брюггскую мадонну", "Вакха", "Купидона" и "Давида", отмечен интенсивным поиском истины Природы. Обеих мадонн можно было бы упрекнуть в нереальности из-за огромного развития грудной клетки и чего-то искусственного в типе лица. Но все мужские фигуры, похоже, изучались по модели. В характере каждого из них есть индивидуальность, натурализм, стремление к реалистичному самовыражению, которые отличают эту группу от предыдущих и последующих работ Буонарроти. Следы влияния Донателло сохранились в обработке длинных крупных рук Давида, чертах лица, выбранных для этой статуи, и работе ног. Действительно, можно сказать, что Донателло всю жизнь продолжал испытывать к гению Микеланджело своего рода симпатию, хотя наивность старшего мастера вскоре была отброшена младшим.

Кульминацией второго периода стал Мультфильм о битве при Пизе. Этот дизайн, по-видимому, закрепил стиль, ныне известный нам как микеланджело, и поэтому его потеря невозможна. В нем проявилась непревзойденная наука, которой он овладел, его полное мастерство над мужской обнаженной натурой. Это определило его твердую решимость относиться к линейному дизайну с точки зрения скульптуры, а не собственно живописи. Это утвердило его в решимости работать исключительно через человеческую фигуру, отвергая все второстепенные элементы декора. Если бы мы обладали этим эпохальным шедевром, мы, вероятно, узнали бы о гении Микеланджело в период его раннего расцвета, когда анатомические познания все еще сочетались с устойчивой зависимостью от Природы. Переход от второго к третьему этапу в этом развитии идеала формы остается недостаточно объясненным, потому что купальщики в Арно были необходимы для объяснения разницы между реалистичным Давидом и методично изучаемыми гениями Сикстинской капеллы.

Сикстинский свод в совершенстве демонстрирует третью манеру Микеланджело. Он разработал то, что можно назвать схемой человеческой формы. Кажущаяся маленькой голова, огромная ширина плеч, грудная клетка, перевешивающая всю фигуру, прекрасно вылепленные ноги, большие и мощные конечности, которые отныне характеризуют его стиль, достигают кульминации в Адаме, повторяются у гениев, управляют пророками. Но природа не была оставлена без внимания. Ничто так не примечательно в этой огромной декоративной массе фигур, как разнообразие выбранных типов, красота и одушевленность лиц, необычайное богатство, эластичность и свежесть поз, представленных взору. К каждому периоду жизни относились с беспристрастной справедливостью, и к обоим полам относились должным образом. Дельфийские, эритрейские и ливийские сивиллы демонстрируют возвышенное чувство красоты лица. В "Кануне искушения" есть даже что-то от положительно женского

очарования. Вероятно, это связано с тем фактом, что Микеланджело здесь изучал экспрессию и чувствовал необходимость драматической характеристики в этой части своей работы. Он затронул каждый аккорд того, что можно назвать поэзией фигуративного искусства, от эпических песен о Сотворении мира, Грехопадении и Потопе, через трагические оды, произносимые пророками и сивиллами, до лирических нот гениев и сладостных идиллических мелодий групп в люнетах и спандрелях.

Нельзя сказать, что даже здесь Микеланджело воспринимал женскую обнаженную натуру так же сочувственно, как мужскую. Женщины на картине "Всемирный потоп" - колоссальные создания, едва отличимые от мужчин, за исключением огромной груди. Его личное чувство красоты находит наиболее полное выражение в гениях. Вариации на тему юношеской красоты и изящества неисчерпаемы; изменения, касающиеся позы, лица и черт, бесконечны. Типаж, как я уже сказал, уже стал схематичным. Это юность, но юность не греческого атлета и не обнаженной модели. Действительно, ее трудно назвать естественной; и все же она не идеальна в греческом смысле этого термина. Физическая грация стройного эфеба никогда не была передана Микеланджело. Его Ганимед демонстрирует массивное туловище и мускулистые бедра. Сравните это с Ганимедом Тициана. Сравните Купидона в Южном Кенсингтоне с гением Праксителя в Ватикане, Адониса и Вакха в Барджелло — с эллинскими статуями. Объемность и сила зрелости сочетаются с мягкостью отрочества и изяществом лица, граничащего с женственностью.

Это засушливый край, область духа этого могущественного учителя. В нем нет ни небес, ни земли, ни моря; нет живых существ, лесов, цветов; нет ярких красок, ослепительного света или крошечной тьмы. В прозрачных серых сумерках предстает множество обнаженных форм, как мужских, так и женских, но ни мужских, ни женских из реального мира; скорее порождение изобретательного интеллекта, переполненного постоянными мыслями и чувственными настроениями, которые воплощаются для него в этих колоссальных фигурах. Это похоже на то, как если бы Микеланджело работал от образа в своем мозгу вовне до физического представления, обеспеченного его обширными знаниями о жизни, создавая формы, соответствующие его собственной специфической концепции.

Нигде больше в пластическом искусстве ментальный мир, присущий мастеру, не воздействует так сразу, без изменений и смягчений, на наше чувствующее воображение. Иногда мне снится, что обитатели Луны могут быть похожи на мужчин и женщин Микеланджело, поскольку я уверен, что ее ландшафт напоминает его концепцию материальной вселенной.

То, что я назвал третьей манерой Микеланджело, чистейшее проявление которой можно найти в Сикстинском склепе, сохранялось в течение многих лет. Сохранившиеся фрагменты скульптуры для гробницы Юлия, особенно "Пленники Лувра" и статуи в ризнице Сан-Лоренцо, относятся к этому этапу. Тесное *взаимопонимание* с Природой прослеживается во всех работах, которые он разработал и выполнил во время понтификатов Льва и Климента. Художник был в расцвете как умственной, так и физической энергии. То, что он создал сейчас, свидетельствует о полноте его мужественности. Поэтому, хотя тип, установленный для Сикстинской галереи — преобладал - я имею в виду обобщение человеческой формы в определенных намеренно выбранных пропорциях, задуманных как идеально красивые или необходимые для большого стиля в обширных архитектурных схемах декора, — все же он используется с изысканной чувствительностью к позе и структуре естественного тела, тонким тактом в определении

мускулов и артикуляции, острым чувством свойств плоти и текстуры. Более того, ни одно из творений этого периода не лишено сильных оживляющих эмоций и идей.

К несчастью, в течение всех лет, прошедших между Сикстинским склепом и Страшным судом, Микеланджело был занят архитектурными проблемами и инженерными проектами, которые занимали его гений в областях, далеких от изобразительного искусства. Таким образом, можно утверждать, что, хотя он не отступил назад из-за недостатка практики, у него не было возможности продвинуться дальше, сосредоточив свой гений на дизайне. Я думаю, этим объясняется изменение в его манере, которое мы заметили, когда он начал рисовать в Риме при папе Павле III. Сейчас достигнута четвертая стадия в его развитии формы. Он ничего не утратил из своей энергии, ничего из своей науки. Но он отдалился от Природы. Все бесчисленные фигуры Страшного суда, во всех их разнообразных позах, с различными настроениями драматического выражения, представляют собой схемы, созданные воображением из накопленных за всю жизнь ресурсов. Можно возразить, что было невозможно позировать моделям, другими словами, апеллировать к живым мужчинам и женщинам, для изображения падающих или парящих фигур в этом огромном потоке человеческих существ. Это правда; и самым сильным свидетельством колоссальной наблюдательности, которой обладал Микеланджело, является то, что ни одно из всех этих положений не является неправильным. Мы можем проверить их, если приложим к этому особые усилия, тренируя зрение, чтобы оно играло роль детективной камеры. Микеланджело был одарен уникальной способностью улавливать мгновенные движения, фиксировать их в своей памяти и переносить на фреску благодаря своему высочайшему знанию костного строения и мышечных возможностей человеческого тела. С этой точки зрения "Страшный суд" имел беспрецедентный успех. Современники Буонарроти приветствовали его как таковой. Тем не менее, дыхание жизни исходило от всех этих тел, и тирания схематического идеала формы ощущалась в каждом из них. Не желая показаться непочтительными, мы могли бы предположить, что две эластичные лежащие фигуры, одна мужская, другая женская, обе удивительно похожие по форме, послужили материалом для общей композиции. О драматических намерениях и предположениях, лежащих в основе этих пластичных и эластичных форм, я сейчас не говорю. В настоящее время моей задачей является установление этапов, через которые чувство формы моего учителя проходило от колыбели до могилы.

Во фресках капеллы Паолина, которые в наши дни настолько разрушены, что мы едва ли можем оценить их по достоинству, механическая манера четвертой сцены, кажется, достигает своего апогея. Призраки своих прежних "я", они все еще демонстрируют бедность творческого и спонтанного вдохновения, которое сопровождало их рождение.

Четвертую манеру Микеланджело можно сравнить с манерой Мильтона в "Возвращенном рае" и "Самсоне Агонистес". Оба этих великих художника в преклонном возрасте преувеличивают недостатки своих качеств. Идеал Микеланджело о линиях и пропорциях в человеческой форме становится стереотипным и напряженным, как и ритмы Мильтона и его латинизмы. Щедрое вино "Бахуса" и "Комуса", столь опьяняющее своей новизной, то же самое вино в "Сикстинской Капелле" и "Потерянном рае", столь ошеломляющее своей зрелой крепостью, приобрело строгий суховатый оттенок. И все же, как ни странно, среди этой осенней щетины угасающего гения мы находим оазисы более сладостные, более нежно наводящие на размышления, чем все, что создал премьер. Не мое дело говорить здесь о Мильтоне. Мне нет нужды вспоминать его "Рыцарей Логра и Лионесса" или вспоминать его еврипидовские гирлянды, которыми была

украшена могила Самсона. Но для моего мастера Микеланджело будет достаточно заметить, что вся грация, которой обладал его гений, утонченная, покинувшая земную грубость, проявилась под влиянием этой четвертой манеры в мифологических сюжетах, которые он сочинил для Томмазо Кавальери, и, что гораздо благороднее, в его бесчисленных этюдах к празднованию Страстей Христовых. Рисунки, оставленные нам в наследство от этого периода, очень многочисленны. Они никогда не использовались при создании каких-либо монументальных произведений скульптуры или живописи. Именно по этой причине, поскольку они были случайными импровизациями, прелюдиями, мечтами о том, что должно произойти, они сохранили самый прекрасный цветок, бабье лето его фантазии. Любители Микеланджело должны посвятить свои последние и самые любящие исследования этому этапу его четвертой манеры.

X

Если мы стремимся проникнуть в суть гения художника, не просто формируя правильную оценку его технических способностей и науки, но и проникая в суть его личности настолько близко, насколько это для нас возможно, мы должны безраздельно изучить его рисунки. Именно там, и только там, мы сталкиваемся лицом к лицу с настоящим мужчиной, в моменты его беззаботности, в часы вдохновения, в кропотливых усилиях решить композиционную задачу или в счастливом потоке гениальной импровизации. Микеланджело обычно утверждал, что все искусства включены в искусство дизайна. Скульптура, живопись, архитектура, по его словам, являются всего лишь второстепенными отраслями рисовального искусства. И он зашел так далеко, что утверждал, что механические искусства, включая инженерное дело и фортификацию, нет, даже второстепенные искусства украшения и костюма, обязаны своим существованием дизайну. Чем больше мы размышляем над этим кажущимся парадоксом, тем больше нам кажется, что это правда. Во всяком случае, не существует продуктов человеческой мысли и чувств, способных быть выраженными в форме, которые не находили бы своего общего знаменателя в линейном рисунке. Простота эскиза, сравнительная быстрота, с которой он создается, концентрация смысла, требуемая жесткой экономией средств, делают его более символичным, более похожим на иероглиф мысли его создателя, чем может быть любая законченная работа. Мы можем обнаружить большую массу интересных объектов в нарисованной картине или резной статуе, но мы никогда не найдем в точности то же самое, никогда не найдем невольного раскрытия души художника, неопровержимого свидетельства его умственных и нравственных качеств, тайн его гения и его ограниченности.

Если это верно для всех художников, то в особом смысле верно и для Микеланджело. Каким бы великим он ни был как скульптор, живописец, архитектор, он был совершенен и безукоризнен только как рисовальщик. Неадекватная реализация, неравномерное исполнение, усталость, пресыщение, капризы настроения иногда можно обнаружить на его фресках и статуях; но в дизайне мы никогда не находим его ошибочным, поспешным, менее чем абсолютным хозяином в выбранной сфере мысли. Его самой интересной и поучительной работой остается то, что он выполнил с ручкой и мелом в руках. Поэтому мы должны глубоко сожалеть о ложной скромности, которая заставила его уничтожить массу своих рисунков, хотя у нас есть основания быть благодарными за те чудесные фотографические процессы, которые в наши дни сделали лучшие из его шедевров доступными для каждого.

Следующие отрывки из жизнеописаний Вазари и Кондиви заслуживают внимания тех, кто приступает к изучению рисунков Буонарроти. Вазари говорит: "Сила его воображения была такова, что он часто был вынужден отказываться от своей цели, потому что он не мог выразить рукой те великие идеи, которые он вынашивал в своем уме; более того, он испортил и уничтожил много работ по этой причине; и я также знаю, что незадолго до своей смерти он сжег большое количество своих рисунков, эскизов и карикатур, чтобы никто не мог видеть трудов, которые он перенес, и испытаний, которым он подверг свой дух, решив не отступать от совершенства. Я сам сохранил несколько рисунков его руки, которые были найдены во Флоренции и теперь находятся в моей книге рисунков, и они, хотя и свидетельствуют о его великом гении, все же доказывают также, что молот Вулкана был необходим, чтобы снять Минерву с головы Юпитера. Он создавал идеальную форму из девяти, десяти и даже двенадцати разных головок ни с какой иной целью, кроме как добиться определенного изящества гармонии и композиции, которого нет в естественной форме, и говорил, что художник должен держать свои измерительные инструменты не в руке, а в глазу, потому что руки всего лишь действуют, именно глаз судит; он преследовал ту же идею и в архитектуре ". Кондиви добавляет некоторую информацию о своей необычайной плодовитости и разнообразии изобретений: "Он был одарен очень цепкой памятью, сила которой была такова, что, хотя он нарисовал столько тысяч фигур, сколько любой может видеть, он никогда не делал одну точь-в-точь похожей на другую и не позировал в той же позе. Действительно, я слышал, как он говорил, что никогда не проводит линию, не вспомнив, проводил ли он ее раньше; стирая любые повторения, когда рисунок должен был быть выставлен на всеобщее обозрение. Его сила воображения также необычайна. Это было главной причиной, по которой он никогда не был вполне доволен своей работой и всегда недооценивал ее качество, считая, что его руке не удалось воплотить идею, которую он сформировал в своем мозгу ".

XI

Четырьмя величайшими рисовальщиками той эпохи были Лионардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэлло и Андреа дель Сарто. Их нельзя считать равными, ибо Лионардо и Микеланджело превосходят двух других почти настолько же, насколько они превосходят всех более мелких мастеров. Каждый из четырех мужчин выразил свое собственное видение мира пером, мелом или металлическим наконечником, найдя уникальную неизбежную линию, точный штрих и качество мазка, которые должны были одновременно представлять собой живую копию реальной Природы и раскрывать особый способ художника чувствовать Природу. У Лионардо это линия тонкости и бесконечной наводимости на размышления; у Микеланджело она привлекает внимание и убедительно определяет сущность объекта; у Рафаэлло она несет мелодию, очарование безошибочного ритма; у Андреа она, кажется, требует тона, цвета, атмосферы и дает почувствовать их присутствие. Рафаэлло часто ошибался: даже в замечательном рисунке двух обнаженных натур, который он прислал Альбрехту Дюреру в качестве образца своего мастерства, мы видим колени и лодыжки его моделей. Лионардо иногда был своенравным, капризным, соблазненным страной грез, как богорожденный любитель. Андреа позволил своей легкости увлечь его в истому, и ему не хватало страсти. В работах Микеланджело нет ни одного из этих недостатков; это всегда техническая безупречность, страстный инстинкт, выдающаяся сила. Но мы жаждем большего изящества, чувственного восторга, сладости, чем он выбрал или, возможно, был способен передать. Мы могли бы приветствовать немного больше человеческой слабости, если бы он проявил немного больше божественной учтивости.

Стиль Микеланджело - это стиль скульптора, Андреа - колориста, Лионардо - любознательного студента, Рафаэлло - музыканта и импровизатора. Эти различия не просто причудливы и не основаны на том, что мы знаем о мужчинах в их карьере. Мы ощущаем подобные различия в случае со всеми великими рисовальщиками. Этюды мелом Тициана, фра Бартоломмео, так удивительно похожие на Андреа дель Сарто, набросок пером и тушью Джорджоне к "Лукреции", сразу бросаются в глаза по их насыщенности и размытым очертаниям как работы колористов. Записи Синьорелли из "Обнаженной натуры", удивительно похожие на записи Микеланджело, свидетельствуют скорее о скульпторе, чем о художнике. Боттичелли, со всей своей флорентийской точностью, показывает, что, подобно Лионардо, он был искателем и визионером в своем тревожном стремлении к изгибам и отношению. Кажется, что Мантенья гравировал по стали или вырезал из мрамора. Этот анализ легко применить к любому рисовальщику, у которого есть стиль. Поступать так было бы, однако, излишне: мы должны были бы лишь навязывать то, что является прописной истиной для всех разумных изучающих искусство, а именно, что каждый человек накладывает отпечаток своего особого качества на работу своих рук; выявляет даже в нейтральной области дизайна свое врожденное предпочтение цвету или чистой форме как каналу самовыражения; выдает преобладание умственной энергии или чувственного обаяния, научного любопытства или пластической силы, страсти или нежности, которые управляют его натурой. Это неизбежное и бессознательное раскрытие человека в произведении искусства поражает нас своей необычайной современностью. Мы не воспринимаем это в той же степени в скульптуре древних, то ли потому, что наши симпатии слишком далеки от греческого и римского образа мыслей, то ли потому, что древние действительно воспринимали искусство более коллективно, в массах, а не индивидуально, как отдельных личностей.

Ни один мастер не проявляет это особенно современное качество более решительно, чем Микеланджело, и нигде личность его гения, то, что отличает его от всех собратьев, не проявляется с большей полнотой, чем в его рисунках. Пользуясь словами пронизательного критика, которого я с удовольствием цитирую: "Особенность Микеланджело заключается в следующем; он, так сказать, не стоит во главе класса, но он стоит особняком сам по себе: он не обладает мастерством, которое делает его неприступным; скорее, он настолько уникален, что ни один другой художник, кажется, не может сравниться с ним". Далее мистер Селвин Имидж определяет, в каком истинном смысле слова "творец" и "креативный" могут быть применены к нему: о том, что зрелища и видимости мира были для него всего лишь иероглифами лежащих в основе идей, с которыми была знакома его душа и исходя из которых он снова работал вовне; "его ученость и мастерство в искусствах давали его руке такие большие и адекватные символы этих идей, которые в противном случае были бы недостижимы". Это прекрасно сказано в очень сложной и неосязаемой области эстетической критики и согласуется с собственными высказываниями Микеланджело об искусстве и красоте в его стихах. Живя как на отшибе от звезды, общаясь с вечными идеями, постоянными отношениями вселенной, высказывая свои сокровенные мысли об этих тайнах с помощью средств науки и искусства, к которым он был так необычайно одарен, Микеланджело, в самом широком или тривиальном смысле этого слова, проявил себя творцом. Он знакомит нас с миром, который не видят никакие глаза, кроме его собственных, заставляет нас знакомиться с формами, недоступными нашим чувствам, приучает нас дышать более разреженной и огненной атмосферой, чем та, в которой мы родились.

Средствами передвижения, которые Микеланджело использовал в своих проектах, были в основном ручка и мел. Он пользовался как каким-нибудь пером с острым наконечником, так и

широкой гибкой тростью, в зависимости от специфики предмета или характера своего настроения. Мел был либо красным, либо черным, причем первый был мягче второго. Я не могу припомнить ни одного случая тех светотеневых размывок, с которыми Рафаэлло справлялся столь виртуозно, хотя Микеланджело часто сочетал быструю растушевку с контурами пера. Точно так же он, похоже, не отдавал предпочтения металлическому наконечнику на подготовленной бумаге, с помощью которого Лионардо создавал непревзойденные шедевры. Некоторые рисунки, где желтый контур врезается в пергаментную бумагу, вздуваясь по краям, наводят на мысль о ржавом металле в инструменте. Однако мы должны помнить, что чернила того периода часто вызвали коррозию, о чем свидетельствует состояние многих документов, которые в настоящее время стали неразборчивыми из-за постепенного истирания бумаги минеральными кислотами. Также не исключено, что художники, возможно, уже изобрели то, что мы называем стальными ручками. Сарпи в семнадцатом веке благодарит корреспондента за подарок одного из этих механических устройств. Говоря в широком смысле, трость и перо, красный и черный мел, или *matita*, были средствами самовыражения Микеланджело как рисовальщика. Я видел очень мало примеров рисунков, выполненных белым мелом, и ни одного, выполненного в изысканном флорентийском стиле Гирландайо только белым мелом по мертвенно-коричневой поверхности. В этом вопросе необходимо говорить с осторожностью; ибо эскизы нашего мастера разбросаны так широко, что немногие студенты могут изучить их целиком; и фотографические репродукции, какими бы замечательными они ни были в своей точности очертаний, не всегда дают решающих свидетельств относительно использованных материалов.

Одна вещь кажется очевидной. Микеланджело избегал тех смешанных методов, с помощью которых фокусник Лионардо творил чудеса. Он предпочитал инструмент, с которым можно было свободно, широко обращаться, нанося форму четкими сильными штрихами на прозрачную бумагу. Достигнутый результат, будь то нанесенный жирными линиями, или тонко заштрихованный, или завершенный предельно тонкой модулированной растушевкой, всегда прорисовывался добросовестно и четко одним заостренным стилусом (пером, мелом или матитой), выбранным для данной цели. Как я уже говорил, это работа скульптора, привыкшего работать резцом и молотком по мрамору, а не художника, приученного добиваться эффекта с помощью теней и глазури.

Я думаю, что можно определить, по крайней мере, с некоторой приблизительностью, использование Микеланджело его любимых транспортных средств для нескольких целей и в разные периоды его жизни. Перо с широким наконечником почти неизменно использовалось при создании архитектурных проектов карнизов, пилястр, окон, а также в планах военно-инженерного дела. Эскизы гробниц и сооружений, предназначенные для показа посетителям, были частично выполнены пером; и здесь мы обнаруживаем второстепенное и очень ограниченное использование кисти для растушевки. Такие перформансы можно рассматривать скорее как продукты мастерской, чем как примеры мастерства художника. Стиль их часто условен, предполагая вмешательство ученика или намеренное принятие офисной манеры. Перо играет первостепенную роль во всех величайших и гениальнейших творениях его фантазии, когда оно энергично работало при подготовке к скульптуре или фреске. Лувр богат шедеврами такого рода — пламенный этюд Давида; героические фигуры двух обнаженных мужчин, вырисовывающиеся в упрямой выразительности, как куски резного дерева; широкая концепция мадонны в Сан-Лоренцо в ее великолепном покое и страстном каскаде спадающих драпировок; отталкивающий, но невероятно мощный профиль козлоподобного фавна. Они, а

также потрясающие работы из коллекции Альбертины в Вене, включая лежащего на спине человека с сильно вздернутой грудной клеткой, выполнены с тщательной штриховкой, штрих за штрихом, создавая впечатление пластической округлости. Но мы обнаруживаем совершенно иное использование пера в некоторых крупных простых очертаниях сидящих женских фигур в Лувре; в толстых, почти грязных этюдах в Вене, где форма проступает из часто повторяющихся промокших клякс; в мрачных светотенях, стремительной наводящей на размышления сцене вскрытия в Оксфорде. Перо в руке Микеланджело было инструментом, с помощью которого он воплощал свои самые острые замыслы и самые живописные впечатления. В юности и ранней зрелости, когда его гений все еще был неистовым, это, по-видимому, было его любимым средством передвижения.

В дальнейшей жизни он все чаще пользовался мелом, возможно, потому, что теперь больше доверял своей памяти и любил более мечтательную, мягкую среду для выражения своих фантазий. Черный мел использовался для быстрых заметок по композиции, а также для более сложных движений карандаша. Этому материалу мы обязаны "головой ужаса", которую он подарил Герардо Перини (в Уффици), "Фаэтоном", "Титием", "Ганимедом", которые он подарил Томмазо Кавальери (в Виндзоре). Невозможно описать тонкости модулированного растушевывания и точность заранее заданных контуров, с помощью которых были созданы эти несравненные рисунки. Кажется, что они плаваются и ускользают от внимания, но остаются запечатленными в памяти так же прочно, как формы из резного базальта.

Вся серия рисунков, изображающих Распятие Христа и его снятие с Креста, выполнена мелом, иногда черным, но в основном красным. При рассмотрении становится очевидным, что это не исследования по модели, а мысли, вызванные и затемненные на бумаге. Их ошеломляющая множественность и неуловимое разнообразие — как будто могущественный импровизатор снова и снова брался за клавикорды, чтобы найти свою тему, отказываясь от поисков, возобновляя их, меняя тональность, меняя ударение, — доказывают, что этот непрерывный поиск карандашом формы и композиции продолжался в одиночестве и в абстрактные моменты. Какими бы неполными ни были рисунки, они раскрывают самые возвышенные мечты и чистейшие видения Микеланджело. Нервная энергия, страстная хватка за предмет, показанные в рисунках пером, здесь отсутствуют. Эти качества заменяются медитацией и атмосферой восторженной преданности. Рисунки для "Страстей" можно было бы назвать молитвами и благочестивыми мыслями сурового мастера.

Красным мелом он рисовал некоторые из своих самых блестящих концепций. Нет необходимости останавливаться на склоненной женской голове в Оксфорде или на торсе копьеносца в Вене. Давайте ограничим наше внимание тем, что, возможно, является самым приятным и совершенным из всех рисунков Микеланджело — "Берсальо", или "Арчери", из коллекции королевы в Виндзоре.

Это группа из одиннадцати обнаженных мужчин и одной женщины, яростно размахивающих ногами в воздухе и изо всех сил вонзающих стрелы, чтобы пронзить классическую конечную фигуру, чье лицо, как у Паллады, и широкая грудь защищены раскидистым щитом. Рисовальщик указал только на один лук, яростно натянутый стариком на заднем плане. Однако все действия, присущие стрельбе из лука, наводят на мысль о бурных жестах и напряженных сухожилиях толпы. У подножия конечной статуи Купидон спит, расправив крылья, с ленивым луком и колчаном в руках. Два маленьких гения любви на заднем плане разжигают костер,

раздувая пламя, как бы для того, чтобы погнать лучников вперед. Энергия и пыл, порывистое движение и страстное желание не могли быть выражены с большей силой, а тирания какого-то слепого импульса не могла быть более ярко прочувствована. Эта аллегория, по-видимому, подразумевает, что счастья нельзя достичь, поскольку люди в основном стремятся овладеть им с помощью неистовой силы плотских страстей. Это контраст между небесной любовью, дремлющей в похотливых душах, и вульгарной любовью, разжигающей тиранические аппетиты:

Одна любовь воспаряет, другая стремится вниз; Душа зажигает это, в то время как чувства возбуждаются, И стрела похоти все еще летит в низменную цель.

Этот великолепный рисунок был выгравирован при жизни Буонарроти или вскоре после этого Никколо Беатризе. Какой-то последователь Рафаэлло использовал гравюру для фрески в Палаццо Боргезе в Риме. Она входит в серию картин Рафаэлло "Женитьба Александра и Роксаны". Это побудило некоторых критиков приписать сам рисунок Урбинату. Действительно, на первый взгляд можно почти предположить, что оригинальный этюд мелом был подлинной работой Рафаэлло, стремившегося соперничать с манерой Микеланджело. Спокойная красота классического профиля статуи, утонченность всех лиц, изысканная утонченность юношеских форм и доминирующее сочетание силы с изяществом - все это не совсем в стиле Микеланджело. Техническое исполнение рисунка, однако, делает его атрибуцию определенной. Рафаэлло умел рисовать, но так рисовать он не мог. Он был неспособен округлить и смоделировать обнаженную натуру с помощью тех мягких штрихов и гранулированных оттенков, которые подчеркивают всю поверхность, как у барельефа из полированного мрамора. Его собственный рисунок для Александра и Роксаны, выполненный красным мелом и, следовательно, являющийся отличным объектом для сравнения с Арчери, нанесен штриховкой по всему периметру прямыми линиями; метод, принятый Микеланджело при работе пером, но, насколько мне известно, никогда или очень редко не применявшийся им при работе с мелом. Стиль этого дизайна и его тонкое мастерство изготовления в точности соответствуют отделке серии Cavalieri в Виндзоре. Более того, на бумаге рукой Микеланджело сделана приписка, датированная 12 апреля 1530 года. Таким образом, в этом шедевре рисования мы имеем пример не Рафаэлло в микеланджеловском настроении, а Микеланджело, на этот раз снизошедшего до того, чтобы превзойти Рафаэлло в его собственной красоте и ритмической грации.

ГЛАВА VII

Я

Юлиус умер 21 февраля 1513 года. "Государь, - говорит Гвиччардини, - обладавший неоценимой храбростью и упорством, но безрассудный и столь экстравагантный в своих планах, что его собственные благоразумие и умеренность имели меньшее отношение к защите его от разорения, чем к разногласиям государей и обстоятельствам того времени в Европе: достойный, по правде говоря, высшей славы, если бы он был светским властелином или если бы усилия и тревожная мысль, которые он употреблял на приумножение мирского величия Церкви посредством войны, были посвящены ее духовному благополучию в искусстве мира".

Италия ликовала, когда Джованни Медичи был избран его преемником с титулом Льва X. "Венера правила в Риме с Александром, Марс - с Юлием, теперь Паллада вступает в

царствование со Львом". Таков был смысл эпиграмм, приветствовавших Льва при его триумфальном продвижении по Латерану. Считалось, что папа из дома Медичи был бы покровителем искусств и литературы, и надеялись, что сын Лоренцо Великолепного сможет восстановить равновесие сил в Италии. Лев X. пользовался большей известностью, чем заслуживал. При жизни его превозносили как Августа, и он оставил свое имя тому, что называют золотым веком итальянской культуры. И все же нельзя сказать, что он воспитал каких-либо первоклассных гениальных людей или оказывал очень мудрое покровительство тем, кого выдвинул Юлий. Микеланджело и Рафаэлло были в самом разгаре работы, когда Лео потребовал их услуг. Мы увидим, как он препятствовал редким способностям Рафаэлло, нанимая его на нетипичную работу; и не было большой заслугой дать волю неистощимой энергии Рафаэлло. Проект нового собора Святого Петра принадлежал Юлиусу. Лео лишь продолжил проект, используя таких помощников, каких times предоставила после смерти Браманте в 1514 году. Юлий инстинктивно отбирал людей с парящим и дерзким гением, способных планировать в колоссальном масштабе. Лев наслаждался обществом умных людей, поэтов, мелких школяров, лютистов и шутов. Рим не обязан его изобретательному уму монументальным произведением, а его проницательности - литературным шедевром. Ариосто, самый блестящий поэт эпохи Возрождения, разочарованный вернулся из Ватикана. "Когда я приехал в Рим и поцеловал ногу Льва, - пишет ироничный сатирик, - он склонился со священного трона, взял меня за руку и расцеловал в обе щеки. Кроме того, он освободил меня от половины гербовых сборов, которые я был обязан платить; и тогда, полный надежд, но перепачканный грязью, я удалился и поужинал в "Рэме".

Слова, которые Лео, как сообщается, сказал своему брату Джулиано, когда тот услышал весть о своем избрании, выражают характер этого человека и отмечают разницу между его амбициями и амбициями Джулиуса. "Давайте наслаждаться папством, раз уж Бог дал его нам". Наслаждаться жизнью, растрачивать сокровища Церкви на развлечения, кормить толпу льстецов, влезать в огромные долги и нарушать мир в Италии не ради какого-то грандиозного плана церковного возвеличивания, а для того, чтобы посадить принцев своей семьи на троны, - таково было представление Льва о папских привилегиях и обязанностях. Портреты двух пап, обананасанные рукой Рафаэлло, в высшей степени характерны. Джулиус, сгорбленный, седовласый и изможденный, с нервным взглядом человека страстного и энергичного темперамента. Лео, с тяжелым подбородком, тусклыми глазами, толстыми губами и мускулистым подбородком, выдает грубую натуру чувственного человека.

//

Мы уже видели, что Юлий перед смертью распорядился, чтобы его памятник был выполнен в уменьшенном масштабе. Микеланджело заключил новый контракт с исполнителями, обязавшись закончить работу в течение семи лет с даты заключения договора, 6 мая 1513 года. Он получил несколькими платежами, в течение этого года и за 1514, 1515, 1516 годы, общую сумму в 6100 золотых дукатов. Это доказывает, что он, должно быть, энергично продвигал различные операции, связанные с гробницей, нанимая многочисленных рабочих и заказывая поставки мрамора. Фактически, большая часть того, что осталось нам от незаконченного памятника, может быть отнесена к этому периоду сравнительно непрерывного труда. Мастерская Микеланджело находилась в Маселло-де-Корви, но мы очень мало знаем о деталях его жизни там. Его переписка между 1513 и 1516 годами на редкость скудна. Однако одно письмо, написанное в мае 1518 года капитану Кортонь, проливает луч света на этот бесплодный

отрезок времени и представляет выдающегося художника, чья интеллектуальная близость к Микеланджело всегда будет вызывать интерес. "Когда я был в Риме, в первый год правления папы Льва, туда приехал мастер Лука Синьорелли из Кортонь, художник. Однажды я встретил его недалеко от Монте-Джордано, и он сказал мне, что пришел просить что-то у папы, я забыл что: он рисковал потерять жизнь и конечности за свою преданность дому Медичи, и теперь, казалось, они его не узнали; и так далее, говоря многое из того, что я забыл. После этих бесед он попросил у меня сорок джулио (монета, равная по стоимости более современному паоло и стоящая, возможно, восемь шиллингов в нынешних деньгах) и сказал мне, куда их послать, в дом сапожника, где он снимал квартиру. У меня не было при себе денег, и я пообещал прислать их, что и сделал через молодого человека, состоящего у меня на службе, по имени Сильвио, который, по-моему, все еще жив и находится в Риме. По прошествии нескольких дней, возможно, из-за того, что его дело с папой провалилось, мессер Лука пришел в мой дом в Маселло-де-Корви, том самом, где я живу сейчас, и застал меня за работой над мраморной статуей высотой в четыре локтя со связанными за спиной руками, и оплакивал меня вместе со мной, и просил еще сорок, говоря, что хочет уехать из Рима. Я поднялся в свою спальню и принес деньги вниз в присутствии горничной-болоньезистки, которую я держал, и я думаю, что упомянутый выше Сильвио тоже был там. Когда Лука получил деньги, он ушел, и с тех пор я его никогда не видел; но я помню, как жаловался ему, потому что у меня было слабое здоровье и я не мог работать, и он сказал: "Не бойся, ибо ангелы с небес придут, чтобы заключить тебя в свои объятия и помочь тебе ". " Это во многих отношениях интересный документ. Это живо предстает перед нашими глазами великолепного дорогого Синьорелли и его бедно живущего товарища, каждый из которых могучий мастер ужасного и благородного стиля, страстный любитель обнаженной натуры, преданный мужским типам красоты, но широко и глубоко разделенный различиями в их личных вкусах и привычках. Это также дает нам возможность заглянуть в мастерскую Микеланджело в тот момент, когда он загоразживал одного из связанных Пленников в Лувре. Из того, что следует из письма, следует, что Микеланджело пытался вернуть деньги через своего брата Буонаррото, но Синьорелли отказался признать свой долг. Капитан написал, что он уверен, что она была разряжена. "Это, - добавляет Микеланджело, - то же самое, что назвать меня самым большим мерзавцем; и я был бы таким, если бы хотел вернуть то, что уже было заплачено. Но пусть ваша светлость думает об этом, что вам угодно, я обязательно получу деньги, и я клянусь в этом". Остальная часть автографа порвана и неразборчива; кажется, что в нем содержится угроза.

Записи об этом периоде настолько скудны, что каждая деталь приобретает определенное значение для биографа Микеланджело. В акте, совершенном 14 июня 1514 года, мы находим, что он заключил контракт на изготовление мраморной фигуры Христа "в натуральную величину, обнаженного, выпрямленного, с крестом в руках и в такой позе, которая покажется Микеланджело наилучшей". Заказчиками статуи были Бернардо Ченсио (каноник церкви Святого Петра), Марио Скаппуччи и Метелло Вардж деи Поркари, римлянин древней крови. Они обязались заплатить за эту работу 200 золотых дукатов, и Микеланджело пообещал закончить ее в течение четырех лет, когда ее должны были поместить в церковь Святой Марии sopra Минервы. Метелло Вардж, хотя и упоминается последним в контракте, по-видимому, был человеком, который практически передал заказ, и перед которым Микеланджело в конечном итоге был ответственен за его выполнение. Он начал высекать его из куска и обнаружил черные прожилки в обработке. Затем этот кусок был отброшен в сторону, и пришлось обрабатывать

новый мрамор. Статуя, которую сейчас можно увидеть в Минерве, была закончена только в 1521 году, когда нам придется вернуться к ней снова.

В формулировке этого контракта есть определенный интерес, и, поскольку фактов, на которых можно остановиться, в настоящее время немного, я, возможно, позволю себе немного отвлечься. Мастер здесь описан как *Микеланджело (ди Лодовико) Симони, скульптор*. Теперь Микеланджело всегда подписывал свои письма Микеланджело Буонарроти, хотя к членам своей семьи обращался по фамилии Симони. Это доказывает, что отчество, обычно данное дому в целом, по-прежнему было Симони, и что сам Микеланджело признал это имя в юридическом документе. Таким образом, усыновление Буонарроти детьми и потомками его брата может быть объяснено обычаем, вытекающим из описания их расы столь известным человеком. Следует также отметить, что в это время Микеланджело всегда описывается в документах как скульптор, и что он часто подписывается с Микеланджело Скалторе. Позже в жизни он изменил свои взгляды. В 1548 году он писал своему племяннику Лионардо: "Скажи священнику, чтобы он больше не писал мне как *Микеланджело скульптор*, потому что я известен здесь только как Микеланджело Буонарроти. Скажите также, что если гражданин Флоренции хочет расписать алтарь, он должен найти какого-нибудь художника; ибо я никогда не был ни скульптором, ни живописцем в том смысле, в каком тот, кто держит лавку. Я всегда избегал этого ради чести моего отца и моих братьев. Правда, я служил трем папам, но это было делом необходимости". Ранее, в 1543 году, он писал с той же целью: "Когда будете переписываться со мной, не используйте надпись *"Микеланджело Симони"* или *"скульптор"*; достаточно указать *"Микеланджело Буонарроти"*, ибо именно так меня здесь знают". В другой раз, советуя своему племяннику, какую фамилию последнему следует взять, он говорит: "Я бы, конечно, использовал *Симони*, и если все это (то есть весь список отчеств, используемых во Флоренции) слишком длинное, те, кто не может прочитать, могут оставить это в покое". Эти сообщения доказывают, что, хотя он стал известен как Буонарроти, он не хотел, чтобы семья отказывалась от своей старой фамилии Симони. Причина заключалась в том, что он верил в их легендарное происхождение от графов Каносса через флорентийского подеста, традиционно известного как Симоне да Каносса. Это мнение было подтверждено в 1520 году, как мы видели выше, письмом, которое он получил от графа Алессандро да Каносса, в котором к нему обращались как к "Почтенному родственнику". В переписке с Лионардо Микеланджело намекает на этот акт признания: "Вы найдете письмо от графа Алессандро да Каноссы в книге контрактов. Он приехал навестить меня в Риме и обращался со мной как с родственником. Позаботься об этом". Неприязнь, выраженная Микеланджело к тому, что его называют *скульптором* и обращаются к нему в тех же выражениях, что и к другим художникам, проистекала из острого чувства его благородства. Это чувство часто возникает в его письмах между 1540 и 1550 годами. Я приведу пример: "Что касается покупки дома, я повторяю, что вы должны купить дом в достойном состоянии, за 1500 или 2000 крон; и это должно быть в нашем квартале (Санта-Кроче), если это возможно. Я говорю это, потому что почетный особняк в городе делает семье честь. Он производит большее впечатление, чем сельские фермы; а мы настоящие бюргеры, претендующие на очень благородное происхождение. Я всегда прилагал все усилия, чтобы возродить наш дом, но у меня не было братьев, которые могли бы мне помочь. Тогда постарайся сделать то, о чем я тебе пишу, и заставь Джисмондо вернуться и жить во Флоренции, чтобы мне не было стыдно слышать, как здесь говорят, что у меня есть брат в Сеттиньяно, который тащится за волами. Когда-нибудь, когда у меня будет время, я расскажу вам все о нашем происхождении, о том, откуда мы родом и когда приехали во Флоренцию.

Возможно, ты ничего об этом не знаешь, но все же мы не должны лишать себя того, что дал нам Бог". То же чувство сквозит в письмах, которые он писал Лионардо о выборе жены. Будет достаточно одного примера: "Я полагаю, что во Флоренции есть много благородных и бедных семей, завязать связи с которыми было бы благотворительностью. Если бы не было приданого, не было бы и высокомерия. Не обращайтесь внимания, если люди скажут, что вы хотите облагородить себя, поскольку общеизвестно, что мы древние граждане Флоренции и такие же благородные, как любой другой дом".

Микеланджело, как мы теперь знаем, ошибся, приняв его предполагаемую связь со знаменитыми графами Каносса, чей замок сыграл столь заметную роль в борьбе между Гильдебрандом и Империей и которые были имперскими союзниками благодаря связям графини Матильды. Тем не менее, у него была традиция, которая поддерживала его, подтвержденная заверениями главы семьи Каносса. Никто не мог обвинить его в снобизме или парвеню. Он жил как бедняк, безразличный к одежде, положению в обществе и внешнему виду. И все же он гордился своим древним происхождением, а поскольку Симони, несомненно, были благородны на протяжении нескольких поколений, в его желании возвысить своих сородичей до подобающего им положения не было ничего презренного. Почти преступно небрежный во всем, что касалось его здоровья и комфорта, он тратил свои заработки на благо своих братьев, чтобы достойное потомство могло продолжить имя, которое он носил и которое он прославил. Мы можем посмеяться над его сварливостью, с которой он отказался от звания скульптора после стольких лет славного труда; но когда он писал письма, которые я процитировал, он был величайшим художником Италии, известным как живописец, архитектор, военный инженер; восхваляемый как поэт; друживший с лучшими и величайшими из своих современников; признанный уникальным не только в искусстве скульптуры. Если он испытывал некоторую гордость за свою расу, мы не можем винить этого простака и мыслителя высокого уровня, который, лишив себя даже предметов роскоши и необходимости, позволил своим родственникам сохранить свое положение среди людей благородного происхождения.

///

В июне 1515 года Микеланджело все еще работал над гробницей Юлия. Но письмо Буонаррото показывает, что он уже тогда боялся быть поглощенным Львом для других целей: "Этим летом я вынужден приложить большие усилия, чтобы завершить свое начинание; поскольку я думаю, что вскоре мне придется поступить на службу к папе. По этой причине я купил около двадцати медных мильяй [мер веса], чтобы отлить определенные фигурки". В то время монумент был настолько продвинут вперед, что, помимо того, что большое количество мраморных статуй было почти закончено, он был близок к выполнению бронзовых рельефов, заполнявших их промежутки. У нас также есть основания полагать, что архитектурная основа, составляющая фундамент гробницы, была значительно продвинута вперед, поскольку она упоминается в следующих контрактах.

Однако как раз в этот момент, когда двух или трех лет упорного труда было бы достаточно, чтобы закончить эту гору скульптурного мрамора, Лео отвлек энергию Микеланджело от работы и растратил ее впустую на планы, которые ни к чему не привели. Когда Буонарроти писал сонет, в котором называл папу своей Медузой, он вполне мог думать о Льве, хотя стихотворение, вероятно, следовало бы отнести к более раннему понтификату Юлия. Конечно, Медичи сделали больше, чем Делия Ровере, чтобы парализовать его власть и превратить жизнь внутри него в

камень. В письме к Себастьяно дель Пьомбо в 1521 году Микеланджело показывает, насколько полно он осознавал это. Он говорит о "трех годах, которые я потерял".

Встреча Льва X и Франциска I была назначена на позднюю осень 1515 года в Болонье. Папа покинул Рим в начале ноября и прибыл во Флоренцию 30-го. Весь город взорвался шумом ликования, выкрикивая "*Палле*", как принято у медиков, когда Лео медленно проходил по улицам, приподнятый в своем папском кресле на плечах своих бегущих лакеев. Буонаррото написал длинный и интересный отчет об этом триумфальном въезде своему брату в Рим. Он описывает, как папский двор, охрана и флорентийские дворяне сформировали процессию. "Среди остальных шла группа молодых людей, самых благородных в нашем содружестве, все одинаково одетые в камзолы из фиолетового атласа, с позолоченными посохами в руках. Они расхаживали перед папским креслом - смелое зрелище. И сначала маршировала его охрана, а затем конюхи, которые несли его наверх под богатым парчовым балдахином, который поддерживали члены Коллегии, в то время как вокруг кресла ходила синьория". Процессия двинулась дальше к церкви Сан-Мария-дель-Фьоре, где папа остановился, чтобы совершить определенные церемонии у главного алтаря, после чего его отнесли в его апартаменты в Сан-Мария-Новелла. Буонаррото был одним из настоятелей в течение этого месяца, и соответственно он принимал официальное участие во всех развлечениях и празднествах, которые продолжались в течение трех дней. 3 декабря Лев уехал из Флоренции в Болонью, куда Франциск прибыл 11-го. Их совещание продолжалось до 15-го, когда Франциск вернулся в Милан. 18-го Лео начал свое путешествие обратно во Флоренцию, в которую он вернулся 22-го. В день Рождества (пишет Буонаррото *Пасгуа*) в церкви Святой Марии Новеллы была отслужена торжественная месса, на которой присутствовала синьория. Папа праздновал лично, и, согласно обычаю, установленному в торжественных случаях, вода, которой он омывал руки до и во время церемонии, должна была быть подана важными персонами. "Эта обязанность, - говорит Буонаррото, - сначала выпала на долю одного из синьоров, которым был Джанноццо Сальвиати; и поскольку в то утро я был Proposto, я пошел во второй раз предложить воды его Святейшеству; в третий раз это сделал герцог Камерино, а в четвертый - гонфалоньер юстиции". Буонаррото замечает, что "он почти уверен, что Микеланджело будет все равно, услышит он об этих делах или нет. И все же время от времени, когда у меня есть досуг, я набрасываю несколько строк".

Сам Буонаррото был заинтересован в этом событии, ибо, будучи одним из приоров, он получил от Льва титул графа Палатинского с переходом ко всему своему потомству. Более того, в качестве почетного дополнения к своему гербу ему было разрешено носить вождя, награжденного медийским шаром и лилией, между заглавными буквами L. и X.

Неизвестно, задумал ли Лео план отделки фасада собора Святого Лоренцо во Флоренции до того, как покинул Рим, или это пришло ему в голову во время этого визита. Церковь была возведена Медичи и другими магнатами по проекту Брунеллески и была совершенна, за исключением фасада. В его ризнице покоились бранные останки Козимо, Лоренцо Великолепного и многих других членов семьи Медичи. Сюда Лев пришел в первое воскресенье Адвента, чтобы вознести молитвы, и, как говорят, папа плакал на могиле своего отца. Возможно, именно в этом случае он принял план, столь роковой для счастья великого скульптора. Кондиви явно не знал, что привело к тому, что Микеланджело нанялся на работу над фасадом Сан-Лоренцо, и речь идет о рассказе Вазари об этой сделке. Оба, однако, утверждают, что он был

уязвлен, даже до слез, тем, что вынужден был отказаться от памятника Юлию, и что он тщетно молился о том, чтобы его освободили от новой и неподходящей задачи.

IV

Сначала Лео намеревался разделить работу между несколькими мастерами, предоставив Буонарроти общее руководство всем процессом. Он приказал Джулиано да Сан-Галло, Рафаэлло да Урбино, Баччо д'Аньоло, Андреа и Якопо Сансовино подготовить планы. Пока они были в процессе, Микеланджело также подумал, что ему стоит попробовать свои силы в дизайне. Поскольку не повезло, Лео предпочел свой эскиз всему остальному. Вазари добавляет, что его нежелание быть связанным с каким-либо другим художником в этом начинании и его отказ следовать планам архитектора помешали выполнению работы и заставили людей, отобранных Львом, в отчаянии вернуться к своим обычным занятиям. Возможно, в этом сообщении есть доля правды, поскольку несомненно, что после того, как Микеланджело был вынужден покинуть гробницу Юлия и принять участие в создании фасада, он, должно быть, заявил, что является единственным мастером своего дела. Единственное, что мы знаем о его способе работы, это то, что он не терпел рядом с собой конкурентов, не доверял сотрудникам и находил трудным сотрудничать даже с чернорабочими, которых нанимал за ежемесячную плату.

Свет на эти разногласия между Микеланджело и его предполагаемыми помощниками проливает письмо, которое Якопо Сансовино написал ему в Каррару 30 июня 1517 года. В начале он выдает свою неприязнь, восхваляя Баччо Бандинелли, упоминание которого на одном дыхании с Буонарроти было оскорблением. Затем он продолжает: "Папа, кардинал и Якопо Сальвиати - это люди, которые, когда они говорят "да", это письменный контракт, поскольку они верны своему слову, а не тем, за кого вы их выдаете. Вы измеряете их своей собственной палкой; ибо ни контракты, ни обещанная верность не помогают вам, которые всегда говорят "нет" и "да", в соответствии с тем, как вы считаете это выгодным. Я также должен сообщить вам, что папа обещал мне скульптуры, как и Сальвиати; и это люди, которые поддержат мое право на них. В том, что касается вас, я сделал все, что мог, для продвижения ваших интересов и чести, не понимая ранее, что вы никогда никому не приносили пользы и что, начиная с меня, ожидать от вас доброты - все равно что хотеть, чтобы вода не намочила. У меня есть основания для того, что я говорю, поскольку мы часто встречались в дружеской беседе, и пусть будет проклят тот день, когда ты когда-либо говорил что-либо хорошее о ком-либо на земле". Как Микеланджело ответил на эту несдержанную и несправедливую брань, нам неизвестно. Так или иначе, ссора между двумя скульпторами, должно быть, была улажена — вероятно, благодаря откровенным извинениям со стороны Сансовино. Когда Микеланджело в 1524 году предоставил герцогу Сессе эскиз надгробного памятника, который должен был быть воздвигнут для него и его жены, он предложил Сансовино выполнить эту работу, доказав таким образом на деле, насколько незаслуженными были поспешные слова последнего.

Церковь Сан-Лоренцо существует сейчас точно так же, как и до того, как Лео придумал проект ее фасада. Ни малейшая часть этого плана не была реализована, и большие массы мрамора, добытого для строительства здания, лежали впустую на берегу Тирренского моря. Мы даже не знаем, какой замысел принял Микеланджело. Модель можно увидеть во Флорентийской академии, приписываемой Баччо д'Аньоло, а в Уффици есть рисунок фасада, приписываемый Микеланджело, оба из которых, как предполагалось, имеют какое-то отношение к Сан-Лоренцо.

Однако вряд ли возможно, чтобы конкуренты Буонарроти были выбиты с поля столь бездуховными и уродливыми действиями. Рисунок пером и тушью в Музее Буонарроти обладает большей ценностью, и, возможно, это был первый грубый набросок фасада. Он не нарисован в масштабе и не проработан в манере архитекторов-практиков; но эскиз демонстрирует черты, которые, как мы знаем, существовали в плане Буонарроти, — массивные скульптуры с обширными барельефами из бронзы. По форме фасад не соответствовал бы зданию Брунеллески. Это, однако, ничего не значило для итальянских архитекторов, которые были довольны, когда фронтиспис церкви или дворца приятно маскировал то, что находилось за ним. Как рама для скульптуры, дизайн, возможно, сослужил бы свою службу, хотя есть большие пространства, которые трудно учесть; и злобные люди, несомненно, были правы, когда замечали папе римскому, что одной жизни недостаточно для исполнения всего этого.

Ничто так ясно не свидетельствует о влиянии, которое этот странный человек приобрел на воображение своих современников, будучи еще сравнительно молодым, как тот факт, что Микеланджело пришлось отказаться от работы, к которой он был в высшей степени приспособлен ("гробница Юлия"), ради работы, к которой его никоим образом не призывали его предыдущие занятия и особые склонности. Он неохотно, со слезами на глазах и скорбью в груди взялся за фасад Святого Лоренцо по просьбе папы Медузы. Он был вынужден возобновить занятия искусством в том месте, которое до сих пор не имело для него практического значения. Рисунки гробницы, эскиз фасада доказывают, что в архитектуре он был еще новичком. До сих пор он рассматривал здание как фон для скульптуры или поверхность, на которой можно было рисовать фрески. Достижение чего-либо великого в этой новой сфере подразумевало для него суровый курс предварительных исследований. От нашей окончательной оценки Микеланджело как архитектора зависит, будем ли мы считать три года, проведенные Лео на службе у Святого Лоренцо, потраченными впустую. Будучи тем, кем он был, несомненно, что, когда было дано поручение и он решил взяться за выполнение своей задачи в одиночку, этот человек взялся за изучение принципов строительства. В те годы, когда мы застаем его уныло занятым в тосканских каменоломнях, у него было достаточно свободного времени для подобных занятий. Вопрос в том, не слишком ли поздно проявился этот его богато одаренный гений. Когда его пригласили расписывать Сикстинскую Капеллу, он пожаловался, что живопись - это не его искусство. Он рисовал и создал шедевр; но скульптура по-прежнему оказывала основное влияние на все, что он там делал. Теперь ему было приказано оставить скульптуру и живопись ради другой области, и, как намекает Вазари, он не хотел работать под руководством людей, обученных архитектуре. В результате Микеланджело занялся строительством с полностью сформировавшимся духом художника-фигуративиста. Очевидные недостатки и выдающиеся качества всего, что он впоследствии выполнил как архитектор, по-видимому, связаны с вынужденным переключением его таланта в тот период на вид искусства, который он не усвоил должным образом. Архитектура не была естественной владычицей его духа. По слову понтифика он направил свои таланты на службу ей и с честной преданностью делу, которая характеризовала этого человека, создал знаменитые памятники, отмеченные его своеобразным стилем. Тем не менее, в строительстве он остается непревзойденным любителем, стремящимся к сценическому эффекту, подчиняя строительство декоративному оформлению, постоянно возвращаясь к возможностям скульптуры или фрески, а иногда (как в куполе собора Святого Петра) наталкиваясь на мысль, недоступную низшим умам.

Парадокс, заключающийся в этом отклонении нашего героя от пути, которым он должен был следовать, может быть объяснен тремя способами. Во-первых, его уже стали считать человеком

с уникальными способностями, от которого можно было требовать всего. Далее, для мастеров эпохи Возрождения, от Лео Баттисты Альберти до Рафаэлла да Урбино и Леонардо да Винчи, было обычным делом выполнять все виды технической работы, порученные им покровителями. Наконец, Микеланджело, хотя и знал, что скульптура была его богиней, и никогда не пренебрегал ее первым притязанием на его гений, чувствовал в себе то жгучее стремление к величию, то желание бороться со всеми формами красоты и всеми глубинами науки, которые побуждали его выйти за пределы одного искусства и испытать свои силы в соседних областях. Он был человеком, рожденным для того, чтобы стремиться ко всему, осмеливаться на все, охватывать все, оставлять глубокие следы своей личности во всех областях искусства, которые он выбирал для изучения.

V

Прошли целые 1516 и 1517 годы, прежде чем планы Льва относительно Сан-Лоренцо приобрели определенную форму. И все же мы не можем отделаться от мысли, что, когда Микеланджело расторг свой первый контракт с душеприказчиками Юлия и принял сокращенный план памятника, он действовал под давлением папы. Это было сделано в Риме в июле, причем во многом против воли обеих сторон. Тем не менее, не похоже, чтобы кто-то помышлял об отказе от этой схемы, поскольку Буонарроти обязался выполнить свой новый контракт в течение девяти лет и "не заниматься работой большой важности, которая могла бы помешать его выполнению". Большую часть 1516 года он провел в Карраре, добывая мрамор, и даже нанял дом некоего Франческо Пелличча в этом городе. 1 ноября он подписал соглашение с той же Пелличчией, предусматривающее покупку огромного количества мрамора, в соответствии с которым упомянутая Пелличча обязалась привезти четыре статуи по 4-1 / 2 локтя каждая и пятнадцать по 4-1 / 4 локтя из каменоломен, где их грубо обтесывали. Было принято загоразивать колонны, статуи и т. Д. На том месте, где был выкопан камень, вероятно, для того, чтобы сэкономить вес при транспортировке. Таким образом, блоки доставлялись на берег моря с грубо очерченными очертаниями той формы, которую им было суждено принять под резцом художника. Обычно предполагалось, что девятнадцать фигур, о которых идет речь, предназначались для гробницы. Однако, что делает это не совсем определенным, так это то, что в июльском контракте указано значительно меньшее количество и масштаб статуй. Следовательно, они, возможно, предназначались для отделки фасада. Как бы то ни было, вышеупомянутый контракт с Франческо Пелличчи был расторгнут 7 апреля следующего года по причинам, которые вскоре будут обнаружены.

В ноябре 1516 года Микеланджело получил уведомление от папы о том, что его разыскивают в Риме. Примерно в то же время из Флоренции до него дошли вести о тяжелой болезни его отца. 23-го он написал Буонаррото следующее: "Из вашего последнего письма я понял, что Лодовико был при смерти, и что врач в конце концов объявил, что, если не произойдет ничего нового, его можно считать вне опасности. Поскольку это так, я не буду готовиться к приезду во Флоренцию, потому что это было бы очень неудобно. И все же, если возникнет опасность, я пожелаю увидеть его, во что бы то ни стало, до того, как он умрет, если даже мне придется умереть вместе с ним. Однако у меня есть хорошая надежда, что он поправится, и поэтому я не прихожу. И если у него случится рецидив — от которого да сохранит Бог его и нас, — проследите, чтобы он ни в чем не испытывал недостатка для своего духовного благополучия и таинств Церкви, и узнайте у него, желает ли он, чтобы мы что-нибудь сделали для его души. Кроме того, что касается необходимого для тела, позаботьтесь о том, чтобы он ни в чем не испытывал недостатка; ибо я

трудился только и исключительно для него, чтобы помочь ему в его нуждах перед смертью. Так что попроси свою жену с любовью и добротой отнестись к его домашним делам. Я сделаю все, чтобы ей и всем вам было хорошо, если это будет необходимо. Не испытывай ни малейших колебаний, даже если тебе придется потратить все, что у нас есть".

Мы можем предположить, что последующие сообщения о здоровье Лодовико были удовлетворительными, поскольку 5 декабря Микеланджело отправился в Рим. Душеприказчики Юлиуса выделили ему бесплатное помещение в доме, расположенном в районе Треви, напротив дороги общего пользования, ведущей к Сан-Мария-дель-Лорето. Здесь, вероятно, он и поселился. Мы видели, что он обязался закончить памятник Юлию в течение девяти лет и не заниматься "никакой важной работой, которая могла бы помешать ее выполнению". То, как этот пункт был включен в дело, вдохновленное Львом, является одной из трудностей, с которыми сталкивается вся трагедия гробницы. Возможно, нам следует предположить, что намерения папы относительно фасада собора Святого Лоренцо стали ясны только поздней осенью. Во всяком случае, теперь ему предстояло заключить сделку с душеприказчиками Юлия, которые были вынуждены отказаться от прав на безраздельную энергию Микеланджело, которые они приобрели в соответствии с пунктом, который я только что процитировал. Они сделали это с крайней неохотой и к горькому разочарованию скульптора, который увидел, как грандиозный замысел его мужественности растворяется в воздухе, уменьшается в пропорциях, становясь с каждым изменением все менее пригодным для удовлетворительного исполнения.

Окончательно поступив на службу к папе Льву, Микеланджело отправился во Флоренцию и доверил Баччо д'Аньоло создание модели своего фасада. Возможно, именно по случаю этого визита один из причудливых припадков гнева его отца вызвал страстное и сожалеющее письмо от его сына. Похоже, что Пьетро Урбано, верный приспешник Микеланджело в тот период, сказал нечто такое, что разозлило Лодовико и заставило его в ярости отправиться в Сеттиньяно:

"Дорогой отец, я очень удивился тому, что случилось с тобой на днях, когда я не застал тебя дома. И теперь, слыша, как ты жалуешься на меня и говоришь, что я выставил тебя за дверь, я удивляюсь еще больше, поскольку я точно знаю, что ни разу со дня моего рождения и до сих пор у меня не было ни единой мысли совершить что-либо малое или великое, что шло бы против тебя; и все это время труды, которые я претерпевал, были только из любви к тебе. С тех пор как я вернулся из Рима во Флоренцию, ты знаешь, что я всегда заботился о тебе, и ты знаешь, что все, что принадлежит мне, я отдал тебе. Итак, несколько дней назад, когда вы были больны, я торжественно пообещал никогда не подводить вас ни в чем, что в пределах моих способностей, пока длится моя жизнь; и это я снова подтверждаю. Теперь я поражен, что ты так быстро все забыла. И все же за эти тридцать лет вы научились узнавать меня на собственном опыте, вы и ваши сыновья, и прекрасно понимаете, что я всегда думал и действовал, насколько это было в моих силах, для вашего блага. Как ты можешь говорить, что я выставил тебя за дверь? Разве ты не видишь, какую репутацию ты мне создал, сказав, что я тебя выставил? Только этим я хотел завершить свой рассказ о бедах, которые я терплю из-за твоей любви. Ты хорошо отплатил мне, воистину. Но пусть будет так, как должно быть: я готов признать, что всегда навлекал на вас позор и потери, и за это предположение я прошу у вас прощения. Считайте, что вы прощаете сына, который прожил плохую жизнь и причинил вам весь вред, который только можно причинить. И поэтому я еще раз умоляю вас простить меня, каким бы негодяем я ни был, и не навлекать на меня упреков в том, что я выставил вас за дверь; ибо это имеет для меня большее значение, чем вы себе представляете. В конце концов, я твой сын.

Из Флоренции Микеланджело снова отправился в Каррару на добычу мрамора. Это было в последний день декабря. Из его домашней переписки мы узнаем, что он оставался там по крайней мере до 13 марта 1517 года; но, похоже, он отправился во Флоренцию примерно в тот же день, чтобы договориться с Баччо д'Аньоло о модели. Фрагментарное письмо Буонаррото, датированное 13 марта, показывает, что он начал создавать собственную модель в Карраре и что он больше не нуждался в помощи Баччо. По прибытии во Флоренцию он написал мессеру Буонинсенци, который выступал посредником в Риме между ним и папой во всем, что касалось фасада: "Мессер Доменико, я приехал во Флоренцию, чтобы увидеть модель, законченную Баччо, и нахожу ее просто детской игрушкой. Если вы считаете, что это лучше всего отправить, напишите мне. Завтра я снова уезжаю в Каррару, где я начал лепить модель из глины с Грассой [резчиком по камню из Сеттиньяно]". Затем он добавляет, что, по его мнению, в конечном счете ему придется самому изготовить модель, что огорчает его из-за папы римского и кардинала Джулио. Наконец, он сообщает своему корреспонденту, что заключил контракт с двумя отдельными компаниями на двести повозок каррарского мрамора.

Важное письмо тому же Доменико Буонинсенци, датированное Каррарой 2 мая 1517 года, доказывает, что Микеланджело пришел в восторг от своего нового проекта. "Мне нужно многое тебе сказать. Поэтому я прошу тебя набраться терпения, когда будешь читать мои слова, потому что это вопрос момента. Что ж, тогда я чувствую в себе силы сделать этот фасад Сан-Лоренцо таким, чтобы он стал зеркалом архитектуры и скульптуры для всей Италии. Но папа и кардинал должны немедленно решить, хотят ли они, чтобы это было сделано, или нет. Если они желают этого, то они должны прийти к какому-то определенному соглашению, либо доверив все мне по контракту и предоставив мне свободу действий, либо приняв какой-то другой план, который может прийти им в голову и о котором я не могу составить ни малейшего представления". Он довольно подробно рассказывает Буонинсенци о различных сделках, связанных с покупкой мрамора, и о трудностях, с которыми он сталкивается при приобретении идеальных блоков. Его оценка стоимости всего фасада составляет 35 000 золотых дукатов, и он предлагает завершить работы за эту сумму за шесть лет. Тем временем он категорически требует немедленного урегулирования дела, заявляя, что ему не терпится покинуть Каррару. Энергичный тон этого документа ни с чем не спутаешь. Похоже, это произвело впечатление на его корреспондентов, поскольку Буонинсенци ответил 8 мая, что кардинал выразил высочайшее удовлетворение "тем великим сердцем, которое он питал к выполнению работ по фасаду". В то же время папе не терпелось осмотреть макет.

Мне кажется, Лео всегда относился к фасаду более чем равнодушно. Лично он не симпатизировал характеру Микеланджело; и, учитывая, каковы были его вкусы, невозможно, чтобы он действительно оценил качества его гения. Джулио Медичи, впоследствии папа Климент VII, больше симпатизировал Буонарроти и как художнику, и как человеку. Ему мы можем с большой долей вероятности приписать импульс, данный в этот момент проекту. После нескольких визитов во Флоренцию в течение лета и продолжительной переписки с Медичи через их римского агента, Микеланджело, наконец, 31 августа отправился за моделью, выполненной мастером в его родном городе на его собственных глазах. Она была тщательно изготовлена из дерева, на ней изображена восковая скульптура. На создание этой миниатюры ушло почти четыре месяца. Труд был напрасным, поскольку от нее не осталось и следа. Ближе к концу декабря он отправил своего слугу Пьетро Урбано с готовой работой в Рим. 29 числа того же месяца Урбано пишет, что выставил модель в квартире Мессера Буонинсенци и что папа и кардинал остались ею очень довольны. Буонинсенци написал о том же, добавив, однако, что

люди говорили, что это никогда не могло быть закончено при жизни скульптора, и предложил Микеланджело нанять помощников из Милана, где он, Буонинсеньи, видел, как в Дуомо ведется превосходная каменная кладка.

Где-то в январе 1518 года Микеланджело отправился в Рим, посоветовался с Лео и по контракту выполнил фасад Сан-Лоренцо. В феврале он вернулся через Флоренцию в Каррару, где каменоломщики открыто восстали против него и отказались выполнять свои контракты. Это вынудило его отправиться в Геную и нанять там корабли для перевозки своих блоков. Затем Каррареzi подкупили капитанов этих лодок и увезли Микеланджело в Пизу (7 апреля), где он, наконец, договорился с неким Франческо Пери о доставке мрамора, лежащего на берегу моря в Карраре.

Причину этого восстания против него в Карраре можно изложить вкратце. Медичи решили начать разработку старых мраморных карьеров Пьетра Санта, на границах флорентийских владений, и это, естественно, вызвало коммерческую зависть жителей Каррары. "Папе Льву была направлена информация, - говорит Кондиви, - о том, что на возвышенностях над Пьетра Санта можно найти мрамор, полностью не уступающий по качеству и красоте мраморам Каррары. Микеланджело, узнав об этом, предпочел продолжить добычу в Карраре, а не брать те, что принадлежат государству Флоренция. Это он сделал потому, что подружился с маркизом Альбериги и жил с ним в хорошем взаимопонимании. Папа написал Микеланджело, приказав ему отправиться в Пьетра Санта и проверить, верна ли информация, которую он получил из Флоренции. Он так и сделал и убедился, что мрамор очень труден в обработке и плохо приспособлен для своего назначения; даже если бы он был надлежащего вида, доставить его к морю было бы трудно и дорого. Многокилометровую дорогу пришлось бы прокладывать через горы киркой и ломиком, а по равнине - на сваях, поскольку почва там была болотистой. Микеланджело написал все это папе, который, однако, предпочел поверить людям, написавшим ему из Флоренции. Поэтому он приказал ему построить дорогу." Заметим в скобках, что дорога была оплачена богатой флорентийской корпорацией по производству шерсти, которая хотела возродить эту отрасль флорентийской промышленности. "Микеланджело, выполняя приказ папы, проложил дорогу и перевез большое количество мрамора на берег моря. Среди них были пять колонн соответствующих размеров, одну из которых можно увидеть на площади Сан-Лоренцо. Остальные четверо, поскольку папа римский передумал и направил свои мысли в другое место, все еще лежат на морском пляже. Теперь маркиз Каррарский, решив, что Микеланджело разработал каменоломни в Пьетра Санта из флорентийского патриотизма, стал его врагом и не позволил ему вернуться в Каррару из-за определенных блоков, которые были там раскопаны: все это стало причиной больших потерь для Микеланджело".

Когда 7 апреля 1517 года был расторгнут контракт с Франческо Пелличиа, проект разработки флорентийских каменоломен, похоже, так и не обрел форму. Следовательно, мы должны предположить, что мотивом для этого шага было оставление гробницы. *Рикорди* показывают, что Микеланджело все еще покупал мрамор и посещал Каррару вплоть до конца февраля 1518 года. Его переписка из Пьетра Санта и Серравеццы, где он жил, когда открывал флорентийские каменоломни Монте Альтиссимо, с какой-либо определенностью начинается не ранее марта 1518 года. У нас действительно есть одно письмо, написанное Джироламо дель Барделла из Порто-Венере 6 августа, без указания даты года. Это было прислано из Серравеццы, и Миланези, когда он впервые воспользовался им, отнес его к 1517 году. Готти, следуя этому

указанию, утверждает, что Микеланджело начал свои работы на Монте Альтиссимо в июле 1517 года; но впоследствии Миланези изменил свое мнение и назначил это на 1519 год. Я считаю, что он был прав, потому что первое письмо Пьетры Санта с определенной датой было написано Пьетро Урбано в марте 1518 года. В нем содержится отчет о трудностях Микеланджело с Каррарези и его путешествии в Геную и Пизу. Таким образом, у нас есть все основания полагать, что он окончательно покинул Каррару ради Пьетра Санта в конце февраля 1518 года.

Пьетра Санта - маленький городок на побережье Тосканы; Серравецца - еще меньший город-крепость у подножия гор Каррара. Над ним возвышается Монте Альтиссимо, а на склонах этого огромного холма раскинулись каменоломни Делла Финоккьяха, которые Микеланджело открыл по приказу папы Льва. Микеланджело не без нежелания покинул Каррару, оскорбив маркиза Маласпину, разорвав его контракты и разочаровав людей, с которыми он жил в дружеских отношениях с момента своего первого визита в 1505 году. Письмо от кардинала Джулио де Медичи показывает, что на него оказывалось большое давление. Оно гласит: "Мы получили ваше письмо и показали его нашему господину Папе. Учитывая, что все ваши действия направлены на благо Каррары, вы вызвали немалое удивление его Святейшества и нас. То, что мы услышали от Якопо Сальвиати, противоречит вашему мнению. Он отправился осматривать мраморные карьеры в Пьетра Санта и сообщил нам, что там имеется огромное количество камня превосходного качества, который легко добывать. В связи с этим у нас возникло некоторое подозрение, что вы в своих собственных интересах слишком равнодушны к каменоломням Каррары и хотите обесценить каменоломни Пьетра Санта. Это, по правде говоря, было бы неправильно с вашей стороны, учитывая то доверие, которое мы всегда питали к вашей честности. Поэтому мы сообщаем вам, что, независимо от любых других соображений, его Святейшество желает, чтобы все работы, которые будут выполняться в соборе Святого Петра или в соборе Святой Репараты, или на фасаде собора Святого Лоренцо, выполнялись мрамором, поставляемым из Пьетра Санта, и никакими другими, по причинам, указанным выше. Более того, мы слышали, что они будут стоить дешевле, чем в Карраре; но даже если они будут стоить дороже, его Святейшество твердо намерен действовать так, как я уже сказал, продвигая бизнес Пьетра Санта на общественное благо города. Тогда позаботьтесь о том, чтобы вы в деталях выполнили все, что мы вам приказали, в обязательном порядке; ибо, если вы поступите иначе, это будет противоречить выраженным пожеланиям его Святейшества и нас самих, и у нас будут веские основания серьезно разгневаться на вас. Нашему агенту Доменико (Буонинсенци) предлагается написать с той же целью. Ответь ему, сколько денег ты хочешь, и быстро, выбросив из головы всякое упрямство".

Микеланджело начал работать со своей обычной энергией при строительстве дорог и разработке карьеров. То, что он узнал о практическом бизнесе в качестве инженера, архитектора, мастера строительных работ и казначея за эти годы в горах Каррара, должно было иметь огромное значение для его будущей работы. Он готовился возвести укрепления Флоренции и Львиного города и увенчать собор Святого Петра куполом. Разработка карьеров, как я уже говорил, подразумевала вырезание и грубую обтеску блоков точно нужных размеров для определенных частей здания или скульптурного произведения. Поэтому мастеру необходимо было довести до совершенства весь свой план, прежде чем он мог рискнуть заказать мрамор. Модели, чертежи, выполненные в масштабе, тщательные измерения были необходимы на каждом последующем этапе. День и ночь Буонарроти был за работой: ранним утром в седле, среди камнерезов и дорожников; вечером изучал, проектировал, подсчитывал, сводил счета при свете лампы.

Повествование о личной жизни и передвижениях Микеланджело здесь должно быть прервано, чтобы обратить внимание на событие, к которому он не проявлял особого интереса. Члены Флорентийской академии обратились к памятнику Льву X с просьбой разрешить перевод останков Данте Алигьери из Равенны в его родной город. Документ был составлен на латыни, и датирован 20 октября 1518 года. Среди приложенных имен и подписей только Микеланджело написано по-итальянски: "Я, Микеланджело, скульптор, молюсь о подобающем вашему Святейшеству, предлагая свои услуги божественному поэту для возведения ему подобающей гробницы в каком-нибудь почетном месте в этом городе". Это прошение ни к чему не привело, и останки великого поэта до сих пор покоятся под "маленьким куполом, скорее аккуратным, чем торжественным", охраняемым поясным портретом Пьетро Ломбарди.

Об особой преданности Микеланджело Данте и "Божественной комедии" у нас есть множество доказательств. Во-первых, существуют два прекрасных сонета, посвященных его памяти, которые были воспеты при жизни их автора и до сих пор остаются одними из лучших его стихотворных произведений. Дата их написания не указана. Первое, вероятно, написано раньше второго, поскольку под автографом последнего написано: "Мессер Донато, вы просите у меня того, чем я не обладаю". Донато - это, несомненно, Донато Джаннотти, с которым Микеланджело жил в очень близких отношениях в Риме около 1545 года. Я вставлю сюда свой английский перевод этих сонетов:—

*С небес сошел его дух и, облаченный в глину,
Ступил на царства справедливости и милосердия:
Тогда воскрес живой человек, чтобы взглянуть на Бога,
Чтобы он мог сделать истину ясной, как день.*
_ Для той чистой звезды, что озарилась его лучом
Недостойное гнездо, в котором я родился,
Весь огромный мир стал бы предметом презрения;
Никто, кроме его Создателя, не может воздать должное гердону.
Я говорю о Данте, чье высокое произведение остается
Неизвестным, не почитаемым этим неблагодарным выводком,
Которые отказывают в вознаграждении только справедливым людям.
Будь я только им! Рожденный для подобных затяжных страданий,
Против его изгнания в сочетании с его благом
Я бы с радостью изменил лучшее наследие мира!

Ни один язык не может сказать о нем того, что следовало бы сказать,
Ибо для слепых глаз его великолепии сияет слишком ярко;
Легче обвинять тех, кто причинил ему зло,
Чем произносить его малейшую похвалу золотыми устами.
Он был смел исследовать место боли,
Затем воспарил к Богу, чтобы учить наши души песней;
Небесные врата открылись, чтобы нести его ноги вперед,
Вопреки его справедливому желанию, его страна рухнула.
Неблагодарной я называю ее, и к ее собственной боли

Медсестрой несчастья; в знак прими это,
Что к лучшему она относится с большим презрением;
Среди тысячи доказательств пусть останется одно;
Хотя никогда судьба не была более несправедлива, чем к нему,
Равного ему или лучше него никогда не было на свете._

Влияние Данте на композиторский стиль Буонарроти произвело впечатление на его современников. Бенедетто Варчи в предисловии к лекции об одной из поэм Микеланджело отзывается о ней как о "самом возвышенном сонете, полном античной чистоты и дантовской серьезности". Влияние Данте на живописное воображение великого художника сильно заметно на фреске "Страшный суд", где лодка Харона и Минос со скрученным хвостом заимствованы непосредственно из "Ада". Кондиви, более того, сообщает нам, что статуи Созерцательных и Деятельных Жизней на могиле Юлия были предложены Рахиль и Лией из *Чистилища*. Мы также знаем, что он наполнил книгу рисунками, иллюстрирующими "Божественную комедию". По несчастной случайности этот ценнейший том, находившийся во владении скульптора Антонио Монтаути, погиб в море по пути из Ливорно в Рим.

Но самое сильное доказательство репутации Микеланджело как ученого ученика Данте приводится в диалоге Донато Джаннотти о количестве дней, проведенных поэтом во время его путешествия по Аду и Чистилищу. Предполагается, что Луиджи дель Риччо, который был большим другом скульптора, однажды шел по направлению к Латерану с Антонио Петрео. Их разговор зашел о теории Кристофоро Ландино о том, что время, потраченное Данте на это путешествие, составляло всю ночь Страстной пятницы вместе со следующим днем. Участвуя в этой дискуссии, они встретили Донато Джаннотти, выходящего в эфир вместе с Микеланджело. Четверо друзей присоединились к компании, и Петрео заметил, что это была необыкновенная удача - выпадать в то утро на двух таких выдающихся знатоков Данте. Донато ответил: "Что касается мессера Микеланджело, у вас есть все основания сказать, что он выдающийся дантист, поскольку я не знаком ни с кем, кто понимал бы его лучше и лучше владел его работами". Нет необходимости подробно описывать дантовскую критику Буонарроти, изложенную в этих диалогах, хотя есть веские основания предполагать, что они частично точно отражают то, что Джаннотти слышал от него. Это особенно относится к его умелой интерпретации причины, по которой Данте поместил Брута и Кассия в ад - не как убийц тирана, а как тех, кто насильственно посягнул на священное величие Империи в лице Цезаря. Повествование о путешествии Данте через Ад и Чистилище, вложенное в уста Микеланджело, если мы хотим верить, что он действительно написал его экспромтом, без книги, демонстрирует мельчайшие знания о Аде.

VII

Деятельность Микеланджело в Серравецце можно с некоторой точностью проследить летом 1518 и 1519 годов. Важное письмо Буонарроти, датированное 2 апреля 1518 года, доказывает, что решение о строительстве дороги еще не было принято. Ему не терпится услышать, выделила ли Шерстяная корпорация необходимые средства и назначила ли его инженером. "Что касается строительства дороги здесь, пожалуйста, скажите Якопо Сальвиати, что я выполняю его пожелания, и я не предаю его. Я не преследую никаких собственных интересов в этом вопросе, но стремлюсь служить своим покровителям и своей стране. Если я и умолял папу и кардинала

дать мне полный контроль над бизнесом, то только для того, чтобы я мог вести его в те места, где добывают лучший мрамор. Здесь никто ничего о нем не знает. Я просил комиссионных не для того, чтобы заработать деньги; ничего подобного у меня и в голове нет". Это убедительно доказывает, что многое из того, что было написано о растрате способностей Микеланджело на то, чего мог бы достичь более слабый человек, является просто сентиментальным. Напротив, его даже обвинили в том, что он выпрашивал контракт из желания извлечь из этого выгоду. В другом письме от 18 апреля по-прежнему с тревогой ожидалось решение Шерстяной корпорации. Микеланджело теряет терпение. - Яседу на лошадь и отправлюсь к папе и кардиналу, расскажу им, как у меня дела, оставлю здесь все дела и вернусь в Каррару. Тамошние люди молятся о моем возвращении, как принято молиться Христу". Затем он жалуется на никчемность и вероломство каменотесов, которых он привез из Флоренции, и заканчивает гневным постскриптумом: "О, будь тысячу раз проклят тот день и час, когда я покинул Каррару! Это причина моего полного разорения. Но я скоро вернусь туда. В наши дни исполнять свой долг - грех". 22 апреля Шерстяная корпорация заключила с Микеланджело контракт на строительство каменоломен, предоставив ему свободу действовать так, как он считает нужным. Последовали жалобы на его рабочих. Любопытен один отрывок: "Сандро, он тоже уехал отсюда. Он провел несколько месяцев с мулом и маленьким муличкой в большом стиле, ничего не делая, кроме ловли рыбы и занятий любовью. Он напрасно обошелся мне в сотню дукатов; оставил некоторое количество мрамора, давая мне право брать те блоки, которые подходят для моей цели. Однако я не могу найти среди них того, что стоит двадцать пять дукатов, поскольку все это представляет собой нагромождение негодной работы. Либо по злему умыслу, либо по невежеству, он очень плохо обращался со мной".

17 апреля 1517 года Микеланджело купил участок земли на Виа Моцца, ныне Виа Сан-Заноби, во Флоренции, у капитула Сан-Мария-дель-Фьоре, чтобы построить там мастерскую. Примерно в то время, когда цитировалось последнее письмо, он пожелал получить дополнительный участок земли, чтобы иметь в своем распоряжении больше места для отделки мрамором. Переговоры продолжались все лето 1518 года, и 24 ноября он записывает, что покупка была завершена. Были возведены помещения, приспособленные для целей скульптора, которые оставались во владении Микеланджело до конца его жизни.

В августе 1518 года он пишет другу во Флоренцию, что дорога теперь практически закончена и что он свозит свои колонны. Работа оказывается сложнее, чем он ожидал. Жизнь одного человека уже была брошена на произвол судьбы, и сам Микеланджело был в большой опасности. "Место, где мы должны добывать камень, чрезвычайно неровное, а рабочие очень глупы в своем деле. В течение нескольких месяцев я должен испытывать свое терпение, пока горы не будут укрощены, а люди проинструктированы. После этого мы будем действовать быстрее. Достаточно того, что я намерен выполнить то, что обещал, и создам лучшее, что когда-либо видела Италия, если Бог поможет мне".

В этих письмах нет недостатка в сердечности и одухотворенности. Раздражительный порой, Микеланджело в глубине души был полон энтузиазма и, подобно Наполеону Бонапарту, чувствовал себя способным завоевать мир одной рукой.

В сентябре мы снова застаем его во Флоренции, где он, кажется, провел зиму. Его друзья хотели, чтобы он поехал в Рим; они считали, что его присутствие там необходимо для восстановления доверия Медичи и подавления клеветнических настроений соперников. В ответ на письмо с

предостережением, написанное в этом смысле его другом Лионардо ди Компаньо, мастером по изготовлению седел, он пишет: "Ваши настоятельные просьбы - это для меня столько ударов ножом. Я умираю от досады из-за того, что из-за своего невезения не могу делать то, что мне хотелось бы делать". В то же время он добавляет, что сейчас организовал отличную мастерскую, где можно установить двадцать статуй одновременно. Недостатком является то, что нет средств охватить все пространство и защитить его от непогоды. Этот двор, заваленный мрамором для Сан-Лоренцо, должно быть, находился на Виа Мозза.

Ранней весной он перебрался в Серравеццу и возобновил работу по сносу заваленных колонн из каменоломен. Одна из этих колонн, шесть из которых, по его словам, были закончены, была огромных размеров и, вероятно, предназначалась для примыкания к главному входу в Сан-Лоренцо. Он упал в реку и разлетелся на куски. Микеланджело приписал несчастный случай исключительно плохому качеству железа, которое какой-то негодяй вставил в кольцо Льюиса, с помощью которого поднимался блок. В этом случае он снова подвергся значительному риску получить травму и испытал большое раздражение. Следующее письмо с соболезнованиями, написанное Якопо Сальвиати, доказывает, как сильно он был опечален, а также показывает, что он жил в прекрасных отношениях с правой рукой и советником папы Римского: "Не падайте духом и доблестно продолжайте свое великое предприятие, ибо этого требует ваша честь, поскольку вы приступили к работе. Доверьтесь мне, с вами все будет в порядке, и наш Господь обязательно возместит вам гораздо большие потери, чем эти. Не сомневайтесь на этот счет, и если вы захотите чего-то больше, чем другого, дайте мне знать, и вас немедленно обслужат. Помните, что ваше выполнение работы такого масштаба навечно возложит на наш город глубочайшие обязательства не только перед вами, но и перед вашей семьей. Великие люди, обладающие мужественным духом, мужаются в невзгодах и становятся более энергичными".

Приятная нить проходит через переписку Микеланджело в эти годы. Это привязанность, которую он испытывал к своему мастеру Пьетро Урбано. Когда он оставляет молодого человека во Флоренции, он часто пишет ему, давая советы, призывая не отвлекаться от учебы, а также советуя исповедаться. Случилось так, что Урбано заболел в Карраре в конце августа. Микеланджело, услышав эту новость, покинул Флоренцию и с почтой отправился в Каррару. Оттуда он приказал перевезти своего друга на спинах людей в Серравеццу, а после его выздоровления отправил набираться сил в его родной город Пистойя. В одном из *Рикорди* он оценивает стоимость всего этого в 33-1/2 дукатов.

Когда Микеланджело жил в Пьетра Санта в 1518 году, его старый друг и сослуживец Пьетро Росселли написал ему из Рима, спрашивая совета по поводу мраморной скинии, заказанной Пьетро Содерини. Он должен был содержать голову Святого Иоанна Крестителя и быть помещен в церковь монастыря Святого Сильвестро. 7 июня Содерини написал на ту же тему, запросив дизайн. Это письмо Микеланджело отправил в октябре, а исполнение святыни было поручено Федерико Фрицци. Этот инцидент вряд ли заслуживал бы упоминания, если бы не тот факт, что он напоминает об одном из первых покровителей Микеланджело, добросердечном гонфалоньере Правосудия, и предвосхищает приход единственной женщины, о которой он, как известно, заботился, Виттории Колонна. Именно в Сан-Сильвестро она жила, оставшись вдовой, и здесь происходили те воскресные утренние беседы, о которых Франческо д'Оланда оставил нам столь интересную запись.

В течение следующего, 1519 года, некий Томмазо ди Дольфо пригласил его посетить Адрианополи. Он напомнил ему, как, встретившись во Флоренции, когда Микеланджело лежал там, скрываясь от папы Юлия, они говорили о Востоке, и он выразил желание поехать в Турцию. Томмазо ди Дольфо отговорил его по этому поводу, потому что правитель провинции был человеком без вкуса и небрежно относился к искусству. С тех пор все изменилось, и он подумал, что здесь открылась хорошая вакансия для способного скульптора. Однако ситуация изменилась и в Италии, и Буонарроти не чувствовал необходимости покидать страну, где его слава росла с каждым днем.

Значительное оживление в анналы жизни Микеланджело на этом этапе вносит его переписка с жизнерадостным Себастьяно дель Пьомбо. У нас есть одно из писем этого художника, датированное 1510 годом, когда он благодарит Буонарроти за согласие быть крестным отцом его мальчика Лучано; второе от 1512 года, в котором содержится интересный отчет о его разговоре с папой Юлием о Микеланджело и Рафаэлле; и третье, от 1518 года, посвященное соперничеству двух великих художников. Но основная часть сплетен и пикантных сообщений Себастьяно относится к периоду тринадцати лет, между 1520 и 1533 годами; затем все внезапно обрывается из-за того, что Микеланджело поселился в Риме осенью 1533 года. Определенный разрыв, произошедший в какой-то последующий период, разделил старых друзей. Эти письма — кладезь любопытной информации о художественной жизни Рима. Они неопровержимо доказывают, что, что бы ни чувствовали Буонарроти и Санцио, их льстецы, иждивенцы и креатуры питали живейшую враждебность и жили в постоянном соперничестве. Несколько болезненно думать, что Микеланджело мог охотно прислушаться к злобной болтовне человека, настолько уступающего ему по благородству натуры, — выслушать, когда Себастьяно насмехался над Рафаэлле, называя его "принцем Синагоги", или хвастался, что его собственная картина превосходит "гобелены, только что привезенные из Фландрии". Однако Себастьяно был не единственным другом, к досужим сплетням которого великий скульптор снисходительно прислушивался. Лионардо, мастер по изготовлению седел, был еще более оскорбительным. Он пишет, например, в День Нового, 1519 года, что "Воскрешение Лазаря", для которого Микеланджело внес некоторый вклад в оформление, почти закончено, и добавляет: "Те, кто разбирается в искусстве, ставят его намного выше Рафаэлла. Склеп Агостино Киджи тоже был выставлен на всеобщее обозрение, и это поистине позор для великого художника, гораздо худший, чем последний зал Дворца. Себастьяно нечего бояться.

Мы с радостью переходим от этих ссор к тому, чему Себастьяно учит нас о личном характере Микеланджело. Общее впечатление в мире было такое, что с ним было очень трудно жить. Джулиус, например, заметив, что Рафаэлле изменил свой стиль в подражание Буонарроти, продолжил: "Но, как вы видите, он ужасен; с ним невозможно ужиться". Я ответил его Святейшеству, что ваша ужасность никому не причиняет вреда и что вы только кажетесь ужасным из-за вашей страстной преданности великим произведениям, которые у вас есть". И снова он приводит оценку Лео характера своего друга:

"Я знаю, с каким уважением относится к вам папа, и когда он говорит о вас, кажется, что он говорит о брате, почти со слезами на глазах; потому что он сказал мне, что вы воспитывались вместе в детстве" (Джованни Медичи и скульптор были ровесниками), "и показывает, что он знает и любит вас. Но ты пугаешь всех, даже пап!" Микеланджело, должно быть, возмущился этим последним замечанием, поскольку Себастьяно в письме, датированном несколькими днями позже, возвращается к теме: "Что касается того, что вы ответили мне о вашем ужасе, я, со

своей стороны, не считаю вас ужасным; и если я не писал на эту тему, не удивляйтесь, видя, что вы не кажетесь мне ужасным, разве что в искусстве, то есть в том, что вы величайший мастер, который когда—либо жил: таково мое мнение; если я ошибаюсь, то это моя потеря". Позже он рассказывает нам, что думал Климент VII. "Одного письма вашему другу (Папе Римскому) было бы достаточно; вы скоро увидите бы, какие плоды это принесло; потому что я знаю, как он ценит вас. Он любит вас, знает вашу натуру, обожает вашу работу и ценит ее качество настолько, насколько это возможно для человека. Действительно, его оценка чудесна и такова, что должна приносить большое удовлетворение художнику. Он говорит о тебе так благородно и с такой любовью, что отец не смог бы сказать о сыне того, что он делает о тебе. Это правда, что временами он был огорчен слухами о вас во время осады Флоренции. Он пожал плечами и воскликнул: "Микеланджело неправ; я никогда не причинял ему никакого вреда". " Интересно найти Себастьяно в том же письме, жалующегося на обидчивость Микеланджело. "Я хотел бы попросить тебя об одном одолжении, которое заключается в том, чтобы ты осознал свою ценность и не опускался, как ты это делаешь, до каждой мелочи, и помнил, что орлы не охотятся на мух. Довольно! Я знаю, что вы будете смеяться над моей болтовней; но мне все равно; Природа создала меня таким, и я не Зуан да Реццо.

VIII

1520 год был очень важным для Микеланджело. В *Рикордо* от 10 марта дается краткий отчет о последних четырех годах, заканчивающийся уведомлением о том, что "Папа Лев, возможно, потому, что он хочет закончить фасад в Сан-Лоренцо быстрее, чем в соответствии с заключенным со мной контрактом, и я также соглашаюсь на это, освобождает меня ... и поэтому он оставляет меня на свободе, без каких-либо обязательств отчитываться перед кем-либо за все, что я имел с ним или другими за его счет". Из черновика письма без даты следует, что этому разрыву предшествовала какая-то ссора между Микеланджело и Медичи. Его отозвали из Серравеццы во Флоренцию, чтобы он мог спланировать новые здания в Сан-Лоренцо; а рабочие Дуомской оперы продолжали работу в каменоломнях в его отсутствие. Мрамор, который он добыл для Сан-Лоренцо, был подарен кардиналом Медичи хранителям собора, и не было предпринято никаких попыток свести счета. Такое безразличие к его интересам вызвало возмущение Микеланджело, и он жалуется с крайней горечью. Затем он подводит итог всему, что потерял, в дополнение к ожидаемой прибыли. "Я не считаю деревянную модель для упомянутого фасада, которую я изготовил и отправил в Рим; я не считаю трехлетний период, потраченный впустую на эту работу; я не считаю, что я был подорван (возможно, в здоровье и силе) этим предприятием; я не считаю огромное оскорбление, нанесенное мне тем, что меня привезли сюда для выполнения работы, а затем у меня ее отняли, и по какой причине я еще не узнал; я не считаю мой дом в Риме, который я покинул, и где мрамор, мебель и заблокированные статуи пострадали на сумму свыше 500 дукатов. Опуская все эти вопросы, из 2300 дукатов, которые я получил, в моих руках осталось только 500".

Когда Микеланджело был уже стариком, он сказал Кондиви, что папа Лев изменил свое мнение о Святом Лоренцо. В часто цитируемом письме прелату он сказал: "Лео, не желая, чтобы я работал над гробницей Юлия, *притворился, что хочет завершить* фасад собора Святого Лоренцо во Флоренции". Каково было реальное положение дел, можно только догадываться. Не похоже, что папе римскому очень понравился фасад; так что проект, возможно, был заброшен просто по неосторожности. Микеланджело пренебрег своими собственными интересами, не поехав в Рим, где его враги продолжали изливать клевету в уши папы. Маркиз Каррара, как

сообщает Лионардо, написал Лео, что "он стремился оказать вам честь и сделал это в меру своих возможностей. Это была твоя вина, если бы он не сделал большего, — вина твоей низости, твоей сварливости, твоего эксцентричного поведения. Когда затем между кардиналом и скульптором возник спор из-за мрамора, Лев, возможно, почувствовал, что пришло время порвать с таким порывистым и раздражительным художником. И все же, какими бы недостатками характера ни обладал Микеланджело и как бы трудно с ним ни было иметь дело, ничто не может извинить Медичи за их бессмысленную трату его физической и умственной энергии на пике их развития.

6 апреля 1520 года Рафаэлло умер, измученный трудом и любовью, в расцвете своей замечательной юности. Было бы опрометчиво утверждать, что он уже дал миру лучшее, что мог предложить, потому что нет ничего более непредсказуемого, чем эволюция гения. И все же теперь мы понимаем, что его последняя манера, как в том, что касается стиля и чувства, так и в том, что касается метода исполнения ассистентами, показывает, что он был на грани интеллектуального упадка. Сожалея о непрактичности Микеланджело — о том уединенном, полагающемся на себя и требовательном темпераменте, который заставил его отказаться от сотрудничества и который обрекал так много его лучших работ на незавершенность, — мы должны помнить, что до самого конца своей долгой жизни он не создал ничего (за исключением, возможно, архитектуры), что не носило бы на себе печать его пылкой натуры. Напротив, Рафаэлло незадолго до своей смерти, казалось, выдыхал в туманный туман блестящие, но неудовлетворительные выступления. Расточая богатые и поверхностные сокровища своего гения через множество менее значительных людей, он почти перестал быть личностью. Даже его собственные работы, как доказывает "Преображение", приходили в упадок. Цветок распустился, пузырь был на грани разрыва; и все те ученики, которые собрались вокруг него, черпая, как планеты из солнца, свой блеск, погрузились после его смерти в холодность и незначительность. Только Джулио Романо сам по себе горел жгучим чувственным великолепием. К счастью для истории Возрождения, Джулио дожил до того, чтобы воссоздать чудо мантуанской виллы, этой кульминации связанных с ней декоративных ремесел, которая остается для нас символом мечты об искусстве, которой предавался Рафаэлло в его римский период.

Эти ученики Урбината теперь, после смерти своего учителя, заявили о себе, и не без оснований, право продолжать его великую работу в борджианских покоях Ватикана. Сала-де-Понтефичи, или Зал Константина, как его иногда называют, осталось расписать. У них были рисунки, завещанные Рафаэлло для его украшения, и Лео, совершенно справедливо, решил оставить его в их руках. Себастьяно дель Пьомбо, однако, приложил энергичные усилия, чтобы заполучить эту работу для себя. Его "Воскрешение Лазаря", выполненное в явном соревновании с "Преображением", вывело его в первый ряд римских художников. Было видно, на что способен этот человек при поддержке Микеланджело. Мы не можем должным образом оценить эту картину в ее нынешнем состоянии. Великолепие колорита ушло в прошлое; и именно здесь Себастьяно, возможно, превзошел Рафаэлло, поскольку он, безусловно, превосходил школу. Себастьяно писал письмо за письмом Микеланджело во Флоренцию. Сначала он упоминает о смерти Рафаэлло, "которого да простит Бог"; затем говорит, что "*гарцони*" из Урбината начинают рисовать маслом на стенах Зала Понтефичи. "Я молю вас вспомнить меня и рекомендовать кардиналу, и если я тот человек, который может взяться за эту работу, я хотел бы, чтобы вы поручили мне это дело; ибо я не опозорю вас, чего, как мне кажется, я уже не сделал. Я еще раз отнес свою картину ("Лазарь") в Ватикан и поместил ее рядом с картиной Рафаэлло

("Преображение"), и мне не было стыдно за это сравнение ". В ответ, по-видимому, на это первое письмо на эту тему Микеланджело написал шутивную рекомендацию своего друга и сплетника кардиналу Бернардо Довизи да Биббиена. Оно гласит так: "Я прошу вашу высокопреподобную светлость, не как друга или слугу, ибо я недостойн быть ни тем, ни другим, а как низкого человека, бедного и безмозглого, чтобы вы сделали так, чтобы Себастьян, венецианский художник, теперь, когда Рафаэль мертв, получил некоторую долю в работах во Дворце. Если вашей светлости покажется, что на такого человека, как я, напрасно тратятся добрые услуги, я мог бы предположить, что в некоторых редких случаях можно найти определенную прелесть в том, чтобы быть добрым даже к дуракам, подобно тому, как лук хорош на смену еде для того, кто устал от каплунов. Вы каждый день оказываете услугу выдающимся людям. Я прошу вашу светлость попробовать, каково это - быть обязанным мне. Обязательство будет очень большим, а Себастьян - достойный человек. Если, таким образом, ваши любезные предложения будут отвергнуты мной, то Себастьяна это не коснется, поскольку я уверен, что он окажет честь вашей светлости ".

В своих следующих посланиях Себастьяно льстит Микеланджело по поводу превосходного эффекта, произведенного этим письмом. Кардинал сообщил мне, что папа передал "Зал понтификов" ученикам Рафаэлло, и они начали с картины маслом на стене, чудесного произведения, которое затмевает все комнаты, расписанные их мастером, и доказывает, что, когда оно будет закончено, этот зал побьет рекорд и станет лучшим произведением живописи со времен древних. Затем он спросил, читала ли я ваше письмо. Я ответила, что нет. Он громко рассмеялся, как будто над хорошей шуткой, и я рассыпалась в комплиментах. Бандинелли, который копирует "Лаокоона", говорит мне, что кардинал показал ему ваше письмо, а также показал его папе; на самом деле, в Ватикане ни о чем не говорят, кроме вашего письма, и это вызывает всеобщий смех". Он добавляет, что, по его мнению, зал не должен быть предназначен для молодых людей. Выяснив, какие вещи они намеревались здесь нарисовать, - батальные фигуры и обширные композиции, - он считает, что схема выходит за рамки их компетенции. Один Микеланджело справится с этой задачей. Тем временем Лео, желая пойти на компромисс, предложил Себастьяно большой зал в нижних покоях Борджиа, где жил Александр VI. когда-то жил и где Пинтуриккьо расписывал комнаты, запертые в благочестивом ужасе Юлиусом, когда тот пришел занять дворец своего ненавистного и отвратительного предшественника. Доверие Себастьяно к Микеланджело и его расчет на то, что способ завладеть желанным заказом будет зависеть от согласия последнего предоставить ему чертежи, раскрываются в следующем отрывке: "Кардинал сказал мне, что папа приказал ему предложить мне нижний зал. Я ответил, что ничего не могу принять без вашего разрешения или до тех пор, пока не придет ваш ответ, которого нет на руках на момент написания статьи. Я добавил, что, если бы я не был помолвлен с Микеланджело, даже если бы папа приказал мне расписать этот зал, я бы этого не сделал, потому что я не считаю себя ниже учеников Рафаэлло, особенно после того, как папа своими собственными устами предложил мне половину верхнего зала; и в любом случае, я не считаю честью для себя расписывать подвалы, а в них - золоченые покои. Я сказал, что им лучше позволить продолжать рисовать. Он ответил, что папа сделал это только для того, чтобы избежать соперничества. У мужчин были готовы проекты для этого зала, и я должен помнить, что нижний тоже был залом понтификов. Моим ответом было, что я не желаю иметь к этому никакого отношения; так что теперь они смеются надо мной, и я так волнуюсь, что почти схожу с ума". Позже он добавляет: "Моей целью было с помощью вас и вашей власти осуществить месть за себя и за вас тоже, дав понять злобным людям, что есть и

другие живые полубоги, кроме Рафаэля да Урбино и его подмастерьев". Нерешительность Льва в этом деле и его желание сделать приятное характерны для человека, который точно так же действовал во время переговоров с принцами.

IX

Когда Микеланджело жаловался, что он "ровинато в детской опере Сан-Лоренцо", он, вероятно, имел в виду не то, что у него разорился кошелек, а здоровье и энергию. Некоторое время после того, как Лео освободил его, он, по-видимому, оставался сравнительно бездействующим. В этот период, вероятно, рассматривались ризница в Сан-Лоренцо и гробницы Медичи. Джованни Камби говорит, что они были начаты в конце марта 1520 года. Но впервые мы слышим что-то определенное о них в *Ricordo*, который длится с 9 апреля по 19 августа 1521 года. Микеланджело говорит, что в первую из этих дат он получил деньги от кардинала Медичи на поездку в Каррару, куда он отправился и пробыл около трех недель, заказывая мрамор для "гробниц, которые должны быть помещены в новую ризницу в Сан-Лоренцо. И там я сделал чертежи в масштабе и отмерил глиняные модели для упомянутых гробниц". Он оставил своего помощника Сципиона Сеттиньяно в Карраре надзирать за работой и вернулся во Флоренцию. 20 июля следующего года он снова отправился в Каррару и пробыл там девять дней. 16 августа подрядчики по изготовлению блоков, все из которых были извлечены из старого римского карьера Польваччо, прибыли во Флоренцию и получили оплату по счету. Сципион вернулся 19 августа. Можно добавить, что имя Стефано, миниатюриста, который на протяжении нескольких лет исполнял роль фактотума Микеланджело, впервые упоминается в этом подробном и интересном отчете.

То, что заказ на строительство ризницы исходил от кардинала Джулио, а не от папы римского, указано в документе, который я только что процитировал. Этот факт подтверждается письмом, написанным Фаттуччи в 1523 году: "Прошло около двух лет с тех пор, как я вернулся из Каррары, куда ездил закупать мрамор для гробниц кардинала". Письмо любопытно в нескольких отношениях, потому что оно показывает, насколько непостоянным на протяжении многих месяцев оставался Джулио в отношении плана; в одно время он просил Микеланджело подготовить планы и модели, в другое время отказывался слушать какие-либо предложения; затем снова оживлялся и говорил, что, если он проживет достаточно долго, он намеревался возвести и фасад. Последним итогом этого дела стало то, что после того, как Джулио стал папой Климентом VII, ризница была передана, и Микеланджело пришлось отложить гробницу Юлия в сторону. Во время понтификата Адриана мы должны полагать, что он работал над своими статуями для этого памятника, поскольку кардинал вряд ли был достаточно силен, чтобы пользоваться его услугами; но когда кардинал стал папой и пригрозил подать на него в суд за полученные деньги, дело изменилось. Письмо Фаттуччи при тщательном изучении приводит к таким выводам.

Нам очень мало известно о его личной жизни в 1521 году. У нас есть только одно письмо, касающееся покупки дома. В октябре он стал крестным отцом малолетнего сына Никколо Содерини, племянника его старого покровителя, гонфалоньера.

Этот бесплодный период отмечен только одним значительным событием — окончанием "*Cristo Risorto*", или "Торжествующий Христос", которое было заказано Метелло Варджем де Поркари в 1514 году. Статуя, по-видимому, была грубо обтесана в каменоломнях, упакована и отправлена в

Пизу по пути во Флоренцию еще в декабре 1518 года, но только в марте 1521 года Микеланджело начал серьезно заниматься ею. Затем он отправил Пьетро Урбано в Рим с приказом завершить его там и договориться с покупателем о установке его на пьедестал. Письма Себастьяно содержат некоторые ссылки на эту работу, которые позволяют нам понять, насколько неправильно было бы воспринимать ее как репрезентативное произведение собственного рукоделия Буонарроти. 9 ноября 1520 года он пишет, что его слуга, Джованни да Реджио, "поговаривает, что вы не выполняли эту фигуру, но что это работа Пьетро Урбано. Позаботься о том, чтобы было видно, что это сделано твоей рукой, чтобы трусы и болтуны не лопнули ". 6 сентября 1521 года он возвращается к этой теме. Урбано в это время проживал в Риме и, по мнению Себастьяно, вел себя настолько скверно, что счел своим долгом подать строгий рапорт. - Во-первых, ты отправил его в Рим со статуей, чтобы закончить и воздвигнуть ее. Что он сделал и что осталось незавершенным, ты уже знаешь. Но я должен сообщить вам, что он испортил мрамор везде, где к нему прикасался. В частности, он укоротил правую ступню и отрезал пальцы на ногах; руки тоже, особенно правая рука, держащая крест, были изуродованы в пальцах. Фриззи говорит, что они, похоже, были сделаны бисквитным мастером, не вырезаны из мрамора, а замешаны кем-то, кто привык к тесту. Я не судья, поскольку не знаком с методом резания камня, но могу сказать вам, что пальцы, на мой взгляд, очень жесткие и толстые. Ясно также, что он теребил бороду; и я думаю, что мой маленький мальчик поступил бы так с большим благоразумием, потому что это выглядит так, как будто он подстриг волосы ножом без заострения. Однако это легко исправить. Он также испортил одну из ноздрей. Еще немного, и весь нос был бы разрушен, и только Бог мог бы восстановить его ". Микеланджело, очевидно, уже принял меры к передаче Христа из рук Урбано в руки скульптора Федерико Фрицци. Это разозлило его бывшего друга и рабочего. "Пьетро проявляет очень уродливый и злобный характер после того, как обнаружил, что ты его бросил. Кажется, он не заботится ни о вас, ни о ком другом из живущих, но считает себя великим мастером. Скоро он поймет свою ошибку, потому что бедный молодой человек никогда не сможет делать статуи. Он забыл все, что знал об искусстве, а колени вашего Христа стоят больше, чем весь Рим вместе взятый ". Себастьяно имел обыкновение бегать, бормоча что-то по этому пути. Он снова возвращается к Пьетро Урбано. "Мне сообщили, что он покинул Рим; его не видели несколько дней, он избегал Двора, и я определенно верю, что его ждет плохой конец. Он играет в азартные игры, хочет всех женщин города, расхаживает по Риму, как Ганимед, в бархатных туфлях, и швыряет деньгами. Бедняга! Мне жаль его, потому что, в конце концов, он еще совсем молод.

Таков был конец Пьетро Урбано. Микеланджело, безусловно, не повезло со своими учениками. Нельзя не думать, что он, возможно, избаловал их своим снисхождением. Вазари, упоминая Пьетро, называет его "талантливым человеком, но тем, кто никогда не утруждал себя работой".

Фриззи привел "Торжествующего Христа" в его нынешнее состояние, исправив то, что испортил "худощавый парень" из Пистойи. Буонарроти, который был искренне привязан к Варджу и чувствовал, что теперь на карту поставлена его художественная репутация, предложил сделать новую статую. Но великодушный римский джентльмен ответил, что он полностью удовлетворен тем, что получил. Он рассматривал и почитал его "как золотую вещь" и, отказываясь от предложения Микеланджело, добавил, что "это доказывает его благородную душу и великодушие, поскольку, когда он уже создал то, что не могло быть превзойдено и было несравненным, он все еще хотел лучше служить своему другу". Первоначально оговоренная цена была уплачена, и Вардж оставил отзыв с автографом, решительно подтвердив свое удовлетворение всей сделкой.

Эти детали доказывают, что Христа Минервы следует рассматривать как изуродованный шедевр. Микеланджело, безусловно, несет ответственность за общую концепцию, позу и большую часть законченной поверхности, детали которой, особенно колени, которыми так восхищался Себастьяно, и крепкие руки, великолепны. Он создал фигуру полностью обнаженной, так что тяжелая бронзовая драпировка, которая теперь окружает поясницу, и выпуклости, ниспадающие с левого бедра, нарушают задуманную гармонию линий. И все же, мог ли этот мускулистый человек когда-либо предложить какую-либо отчетливо религиозную идею? Христос, победивший Смерть и Ад, восторжествовал не за счет тяжеловесности и сухожилий. Духовная природа его завоевания, идеальность божественной души, освобожденной от плоти, до которой она когда-то опустилась в любви к грешному человеку, безусловно, должна была быть подчеркнута, если вообще где-либо посредством искусства, в статуе Воскресшего Христа. Замените крест штурмовой лестницей, и вот перед нами прекрасный лейб-гвардеец, раздетый и позирующий для какой-нибудь классической батальной картины. Мы не можем спорить с Микеланджело по поводу лица и головы. Эти вульгарно красивые черты лица, эта борода, напояженная и завитая подмастерьем парикмахера, не выдают никаких признаков его вдохновения. Только в расположении волос, ниспадающих на плечи гиацинтовыми прядями, мы узнаем прикосновение божественного скульптора.

Христос стал очень известным. Франциск I. приказал отлить его и отправить в Париж, чтобы повторить в бронзе. Что еще более странно, он долгое время был объектом религиозного культа. На правую ногу, так изуродованную беднягой Пьетро, надет прекрасный медный башмак, чтобы ее не отцеловали. This almost makes one think of Goethe's hexameter: "Wunderthätige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde." Тем не менее, следует помнить, что превосходные критики сочли всю работу замечательной. Гзельфельс говорит: "Это его второй Моисей; по движениям и телосложению - один из величайших шедевров; как идеал Христа - героическая концепция гуманиста". Последнее замечание справедливо. Возможно, мы помним, что Вида сочинял свою *Христиаду*, в то время как Фриззи завивал бороду Кристо Рисорто. Вида всегда говорит об Иисусе как о *Героях*, а о Боге-Отце как о *Superum Pater Nimbipotens* или *Олимпийском Правителе*.

ГЛАВА VIII

Я

Лев X. скончался 1 декабря 1521 года. Нерешительная игра, которую он вел в европейской политике, только что увенчалась кратковременным успехом. Некоторые люди верили, что папа умер от радости, услышав, что его имперские союзники вошли в город Милан; другие думали, что он умер от яда. Мы не знаем, что стало причиной его смерти. Но нездорового состояния его организма, переутомленного распутством и щедрой жизнью посреди общественных забот, на которые у человека едва хватало мужества, может быть достаточно, чтобы объяснить смерть, безусловно, внезапную и преждевременную. Микеланджело, родившемуся в том же году, было суждено пережить его более чем на восемь этапов человеческой жизни.

Лев был личностью, которую невозможно восхвалять без утайки. Папа римский в то время в Италии должен был выполнять три отдельные функции. Его первым долгом было служение Церкви. Лев покинул Римский престол в худшем положении, чем он его находил: финансово обанкротившийся, скомпрометированный туманными планами, направленными на возвышение

своей семьи, дискредитированный многими бесстыдными способами сбора денег на духовные ценные бумаги. Его вторым долгом было служить Италии. Лео покинул полуостров, настолько запутавшись в сети бессмысленных разногласий, дипломатических и бесцельных войн, что анархия и насилие оказались единственным выходом из сложившейся ситуации. Его третьим долгом было служить той высшей культуре, которую Италия передала Европе и ведущим пропагандистом которой папство сделало себя. Здесь Лев потерпел почти такую же явную неудачу, как и во всех остальных своих попытках. Он унизил стандарты искусства и литературы своей неуместной щедростью, стремясь к быстрой отдаче за неосторожные траты, не выбирая лучших людей своего времени для своевременного покровительства, не излучая возвышенного энтузиазма, но разводя вокруг себя грибы посредственности.

Ничто так не проливает свет на низкий тон римского общества, созданный Львом, как вспышка безумия и ненависти, которая разразилась, когда его преемником был избран фламандец. Адриан Флоран, принадлежащий к семье по фамилии Дедель, вышел из-под пристального внимания Конклава и занял папское кресло. Он был наставником Карла V. И этого может быть достаточно, чтобы объяснить его назначение. Циничные умы приписывали это обстоятельство прямому и неожиданному действию Святого Духа. Он был единственным иностранцем, занявшим престол Святого Петра после периода, когда метрополия Западного христианского мира стала итальянским княжеством. Адриан своими добродетелями и недостатками доказал, что современному Риму с его социальной испорченностью и религиозным безразличием требовался итальянский понтифик. Целеустремленный и простой, неожиданно возведенный обстоятельствами на свой высший пост, он полностью закрыл глаза на искусство и культуру, отказался от дипломатии и решил действовать только как глава католической церкви. В церковных вопросах Адриан, несомненно, был достойным человеком. Он вернулся к первоначальному представлению о своем долге предстоятеля Западного христианского мира; и то, что могло бы произойти, если бы он остался жив и произвел впечатление своим духом на Рим, остается за пределами досягаемости расчетов. Смеем ли мы предположить, что разграбление в 1527 году было бы предотвращено?

Адриан правил всего год и восемь месяцев. У него не было времени сделать что-либо стоящее, и вряд ли он был достаточно силен, чтобы сделать это, даже если бы время и возможность были предоставлены. В грозе, надвигающейся на Рим и папство, он олицетворяет то кратковременное затишье, во время которого люди затаивают дыхание и ропщут. Все искатели места, паразиты, льстецы, второсортные ремесленники, люди поверхностных талантов, которых Лев собрал вокруг себя, вымещали свой гнев на папе, жившем скудно, запирали Бельведер, называли статуи "идолами язычников" и не тратили ни фартинга на звенящие лютни и расписанные фресками покои. Действительно, Адриан - одна из самых гротескных и значительных фигур на страницах современной истории. Его личная ценность, его несоответствие потребностям эпохи и его некомпетентность контролировать бурю, вызванную окружающими его Делла Ровересом, Борджиа и Медичи, придают этому человеку трагическую иронию.

После его смерти, 23 сентября 1523 года, кардинал Джулио де Медичи стал папой. Он принял титул Климента VII. 9 ноября. Остряки, которые приветствовали врача Адриана титулом "Спаситель Отечества", теперь радовались избранию итальянца и Медичи. Золотые годы правления Льва, несомненно, вернутся, думали они; не зная заранее о трагедии, которая так скоро должна была разыгаться, сначала в Риме, а затем во Флоренции, Микеланджело писал

своему другу Тополино в Каррару: "Вы, наверное, слышали, что Медичи стал папой; мне кажется, весь мир в восторге, и я думаю, что здесь, во Флоренции, вскоре в нашем искусстве произойдут великие свершения. Поэтому служите хорошо и преданно".

//

Наши записи о жизни Микеланджело во время понтификата Адриана VI очень скудны, как в отношении личных данных, так и в отношении произведений искусства. О высоком уважении, которым он пользовался по всей Италии, свидетельствуют три случая, о которых, возможно, вскоре будет рассказано. В 1522 году Комиссия по работам для кафедрального собора Святого Петронио в Болонье решила завершить фасад. Различные архитекторы присылали проекты; среди них Перуцци соревновался с одним в готическом стиле, а с другим в стиле классического возрождения. В городе возникли большие разногласия относительно достоинств конкурирующих планов, и в июле Правление пригласило Микеланджело через их секретаря приехать и выступить в качестве судьи. Они пообещали щедро вознаградить его. Не похоже, что Микеланджело принял это предложение. В 1523 году кардинал Гримани, известный коллекционер предметов искусства, написал письмо, умоляя подарить ему какой-нибудь образец своего ремесла. Гримани оставил за ним право "выбирать материал и тему: живопись, бронзу или мрамор, в соответствии с его фантазией". Микеланджело, должно быть, пообещал выполнить поручение, поскольку у нас есть письмо от Гримани, в котором он горячо благодарит его. Он предлагает заплатить пятьдесят дукатов в начале работы и то, что Микеланджело сочтет нужным потребовать по ее завершении: "ибо таково совершенство ваших способностей, что мы не будем думать о денежной ценности". Гримани был патриархом Аквилеи. В том же 1523 году генуэзцы вступили в переговоры о приобретении колоссальной статуи Андреа Дориа, которую они хотели получить из рук Микеланджело. Его исполнение, должно быть, серьезно обдумывалось, поскольку сенат Генуи выделил на эти цели 300 дукатов. Мы сожалеем, что Микеланджело не смог выполнить работу, столь соответствующую его таланту, какой был бы этот идеальный портрет могущественного синьора Капитано; но мы можем утешить себя, размышляя о том, что даже его энергии было недостаточно для выполнения всех возложенных на него задач. Настоящий повод для скорби заключается в том, что они потерпели столько потерь на службе у колеблющихся пап.

К 1523 году относится, по всей вероятности, последнее дошедшее до нас письмо Микеланджело своему отцу. Лодовико был недоволен контрактом, который был составлен 16 июня того же года и по которому определенная сумма денег, принадлежавшая к приданому его покойной жены, переходила к его старшему сыну. Микеланджело объясняет суть своего поступка, а затем раздражается следующей горькой и ироничной бранью: "Если моя жизнь доставляет тебе неприятности, ты нашел способ защитить себя и унаследуешь ключ от того сокровища, которым, как ты говоришь, я обладаю. И ты поступишь правильно; ибо вся Флоренция знает, как ты был невероятно богат, и как я всегда грабил тебя, и заслуживаешь наказания. Люди будут высокого мнения о тебе за это. Кричи и рассказывай людям обо мне все, что захочешь, но больше не пиши, потому что ты мешаешь мне работать. То, что я должен сейчас сделать, - это возместить все, что вы получили от меня за последние двадцать пять лет. Я бы предпочел не говорить вам этого, но ничего не могу с собой поделать. Будь осторожен и остерегайся тех, кого это касается. Человек умирает всего один раз и не возвращается снова, чтобы исправить то, что было сделано плохо. Ты откладывал это до самой смерти. Да поможет вам Бог!"

В другом черновике этого письма Лодовико обвиняется в том, что он ходил по городу и жаловался, что когда-то он был богатым человеком и что Микеланджело ограбил его. Тем не менее, мы не должны считать это доказанным; одним из главных недостатков великого художника была раздражительная подозрительность, которая часто заставляла его преувеличивать пренебрежение и придумывать оскорбления. Возможно, он придавал слишком большое значение ворчанию старика, которого в глубине души очень любил.

///

Климент сразу после своего избрания решил всерьез взяться за работу Микеланджело в Ризнице. В самом начале января он также спроектировал здание Лаврентийской библиотеки и написал через своего римского агента Джованни Франческо Фаттуччи с просьбой подготовить два плана, один в греческом, другой в латинском стиле. Микеланджело ответил следующим образом: "Из вашего последнего послания я понял, что его Святейшество Господь наш желает, чтобы я представил проект библиотеки. Я не получал никакой информации и не знаю, где она будет возведена. Это правда, что Стефано говорил со мной об этом плане, но я не обратил на это внимания. Когда он вернется из Каррары, я наведу справки и сделаю все, что в моих силах, *хотя архитектура и не моя профессия*". Есть что-то трогательное в этом повторном утверждении, что его настоящим искусством была скульптура. В то же время Климент хотел обеспечить его на всю жизнь. Сначала он предложил Буонарроти пообещать не жениться и вступить в второстепенные ордена. Это позволило бы ему пользоваться некоторыми церковными благами, но это также сделало бы его твердо связанным служением папе. Обстоятельства уже достаточно мешали ему, и Микеланджело, решивший остаться сам себе хозяином, отказался. As Berni wrote: "Voleva far da se, non comandato." В качестве альтернативы была предложена пенсия. Оказывается, он просил всего пятнадцать дукатов в месяц, а его друг Пьетро Гонди предлагал двадцать пять дукатов. Фаттуччи 13 января 1524 года в ласковых выражениях упрекнул его в недостатке мужества, сообщив, что "Якопо Сальвиати отдал приказ, чтобы Спине было поручено ежемесячно выплачивать вам провизию в размере пятидесяти дукатов". Более того, все выплаты, произведенные за работу в Сан-Лоренцо, должны были осуществляться тем же агентом во Флоренции и проходить через руки Микеланджело. Ему выделили бесплатный дом в Сан-Лоренцо, чтобы он мог быть поближе к своей работе. С тех пор он почти еженедельно переписывался с Джованни Спиной по вопросам бизнеса, отправляя счета и получая деньги через своего тогдашнего доверенного слугу, художника-миниатюриста Стефано.

То, что Стефано не всегда вел себя в соответствии с желаниями своего учителя, явствует из следующего характерного письма, адресованного Микеланджело своему другу Пьетро Гонди: "Неблагодарный бедняк имеет такую натуру, что, если вы помогаете ему в его нуждах, он говорит, что то, что вы ему дали, вышло из-под контроля; если вы заставляете его выполнять работу для его же блага, он говорит, что вы были обязаны и поручили ему это делать, потому что вы были неспособны; и все выгоды, которые он получил, он приписывает потребностям семьи. благодетель. Но когда все видят, что вы действовали из чистой благожелательности, неблагодарный ждет, пока вы совершите какую-нибудь публичную ошибку, которая даст ему возможность очернить своего благодетеля и завоевать доверие, чтобы освободиться от обязательств, на которых он лежит. Это неизменно происходило в моем случае. Никто никогда не вступал со мной в отношения — я говорю о рабочих, — которым я не делал добра от всего сердца. Впоследствии какая-нибудь выходка характера или какое-нибудь безумие, которое, как

они говорят, заложено в моей натуре и которое не вредит никому, кроме меня самого, дает им повод злословить обо мне и клеветать на мой характер. Такова награда всех честных людей".

Эти общие замечания, добавляет он, относятся к Стефано, которого он поставил на доверительную и ответственную должность, чтобы помочь ему. "То, что я делаю, делается для его блага, потому что я взялся принести пользу этому человеку и не могу отказаться от него; но пусть он не воображает и не говорит, что я делаю это из-за своих потребностей, ибо, хвала Господу, я не нуждаюсь в людях". Затем он умоляет Гонди выяснить, что на самом деле на уме у Стефано. Это вопрос огромной важности для него по нескольким причинам, и особенно по этой: "Если бы я не стал оправдываться и поставил на его место другого, меня бы опубликовали среди Пианьони как самого большого предателя, который когда-либо жил, даже если бы я был прав".

Таким образом, мы приходим к выводу, что Микеланджело подумывал об увольнении Стефано, но опасался, как бы у него не возникли проблемы с могущественной политической партией, последователями Савонаролы, носившего во Флоренции имя Пьянони. Гонди, должно быть, уладил ссору, поскольку мы все еще находим имя Стефано в *Рикорди* вплоть до 4 апреля 1524 года. Вскоре после этой даты Антонио Мини, похоже, занял его место правой руки Микеланджело в бизнесе. Эти детали не так уж незначительны, как кажутся. Они позволяют нам сделать вывод, что стены и крыша ризницы Святого Лоренцо, возможно, были заложены до конца апреля 1524 года; поскольку в недатированном письме папе Клименту Микеланджело сообщает, что Стефано закончил фонарь и что им восхищаются все. Что касается этого фонаря, фолк сказал ему, что он сделает его лучше, чем у Брунеллески. "Возможно, другой, но лучше, нет!" он ответил. Только что процитированное письмо Клименту интересно в нескольких отношениях. Смелость начала заставляет понять, насколько Микеланджело был ужасен даже для пап: —

"Благословеннейший Отец, поскольку промежуточные звенья часто являются причиной серьезных недоразумений, я набрался смелости написать без их помощи вашему Святейшеству о гробницах в Сан-Лоренцо. Повторяю, я не знаю, что предпочтительнее: зло, которое творит добро, или добро, которое причиняет боль. Я уверен, каким бы безумным и порочным я ни был, что, если бы мне позволили продолжать в том же духе, с чего я начал, весь мрамор, необходимый для работы, был бы сегодня во Флоренции и должным образом упакован с меньшими затратами, чем было затрачено на него до сих пор; и они были бы великолепны, как и другие, которые я привез сюда".

После этого он умоляет Климента предоставить ему все полномочия для выполнения работы, а не ставить над ним начальство. Микеланджело, как мы знаем, был крайне нетерпим к контролю и вмешательству; и вскоре мы увидим, как чрезмерно наблюдение и шпионаж назойливых людей беспокоили и тревожили его настроение.

Но это были не единственные источники его раздражения. Наследники папы Юлия, видя, что время и энергия Микеланджело полностью поглощены работой в Сан-Лоренцо, начали угрожать ему судебным процессом. Климент, желая, очевидно, выступить посредником между сторонами в судебном процессе, приказал Фаттуччи получить отчет от скульптора с полным отчетом о том, как обстоят дела. Это вызвало к жизни длинный и интересный документ, который так часто цитировался. Нет никаких сомнений в том, что Микеланджело остро ощущал справедливость претензий герцога Урбино к нему. Его сердце было разбито из-за того, что ему,

по-видимому, не хватало чувства чести и долга. Люди, по его словам, обвиняли его в том, что он потратил деньги, уплаченные за гробницу, на ростовщичество, "тем временем живя во Флоренции и развлекаясь". Ему также было глубоко обидно отвлекаться от заветного проекта его юности ради того, чтобы руководить работами, к которым у него не было энтузиазма и которые лежали вне сферы его деятельности.

Действительно, можно сказать, что в течение этих лет Микеланджело жил в постоянном состоянии беспокойства по поводу могилы Юлия. Еще в 1518 году кардинал Леонардо Гроссо, епископ Аженский и один из душеприказчиков Юлия, счел необходимым подбадривать его частыми письмами с ободрением. В одном из них, похвалив его усердие в извлечении мрамора и продолжении строительства памятника, кардинал продолжает: "Тогда наберитесь мужества и не поддавайтесь никаким колебаниям духа, ибо мы больше верим малейшему вашему слову, чем если бы весь мир сказал обратное. Мы знаем вашу лояльность и верим, что вы всецело преданы нам; и если возникнет необходимость в чем-либо, что мы можем предоставить, мы готовы, как мы уже говорили вам в других случаях, сделать это; тогда будьте спокойны, потому что мы любим вас всем сердцем и желаем сделать все, что может быть вам приятно". Этот хороший друг был мертв в то время, до которого мы дошли, и жестокий герцог Франческо Мария делла Ровере действовал как главный наследник папы Юлия.

В порыве отвращения он отказался получать пенсию и покинул дом в Сан-Лоренцо. Должно быть, это произошло в марте 1524 года, поскольку его друг Леонардо пишет ему из Рима 24-го: "Мне также сказали, что ты отказался от пенсии, что кажется мне просто безумием, и что ты забросил дом и не работаешь. Друг и сплетник, позволь мне сказать тебе, что у тебя полно врагов, которые говорят самое худшее; а также, что Папа Римский, Пуччи и Якопо Сальвиати - твои друзья, и они поклялись тебе в верности. С вашей стороны недостойно нарушать данное им слово, особенно в деле чести. Предоставьте решение вопроса о гробнице тем, кто желает вам добра и кто способен освободить вас без малейших препятствий, и позаботьтесь о том, чтобы вы не потерпели неудачу в работе папы. Умрите первым. И получите пенсию, потому что они дают ее с готовностью сердца". Как долго он оставался в контуме, не совсем точно; по-видимому, до 29 августа. У нас есть письмо, написанное в тот день Джованни Спине: "Вчера, покинув вас, я вернулся, обдумывая свои дела; и, видя, что папа всем сердцем привязался к Сан-Лоренцо, и как он срочно нуждается в моей службе, и назначил мне хорошее обеспечение, чтобы я мог служить ему с большим удобством и скоростью; видя также, что отказ принять это удерживает меня, и что у меня нет веских оправданий тому, что я не служу его Святейшеству; Я изменил свое мнение, и, хотя я до сих пор отказывался, теперь я требую его (*т.е.* жалованья), учитывая, насколько далеко я продвинулся. мудрее, и по многим причинам, о которых я не хочу писать; и, в особенности, я намерен вернуться в дом, который вы сняли для меня в Сан-Лоренцо, и поселиться там как честный человек: поскольку это разжигает сплетни и наносит мне большой вред, если я туда не вернусь". Из *Рикордо*, датированного 19 октября 1524 года, мы узнаем, что затем он получил все свое жалованье за восемь месяцев.

IV

Поскольку Микеланджело в то время работал над гробницами Медичи в Сан-Лоренцо, будет полезно рассказать о нескольких планах, которые он составил, прежде чем принять решение об окончательной схеме, которую он частично выполнил. Я думаю, мы можем предположить, что ризница, что касается ее общей формы и размеров, точно отражает первый план, одобренный

Климентом. Это следует из быстроты и регулярности, с которой сооружение было завершено. Но затем возник вопрос о заполнении его саркофагами и статуями. Уже 28 ноября 1520 года Джулио де Медичи, в то время кардинал, написал письмо с виллы Мальяна. к Буонарроти, обращаясь к нему так: "*Spectabilis vir, amice noster charissime*". Он говорит, что доволен дизайном часовни и идеей разместить четыре гробницы посередине. Затем он продолжает делать несколько разумных замечаний о трудности размещения этих огромных масс скульптур в отведенном для них пространстве. Микеланджело, как отметил Хит Уилсон, очень медленно приобретал чувство пропорции, от которого зависит техническая архитектура. Его ранние наброски демонстрируют лишь стремление к массовости и живописному эффекту, а также сильную склонность подчинять здание скульптуре.

Можно усомниться в том, кем были четверо Медичи, для которых предназначались эти гробницы. Камби в процитированном выше отрывке, написанном в конце марта 1520 года (?), говорит, что двое были воспитаны для Джулиано, герцога Немурского, и Лоренцо, герцога Урбинского, и что кардинал имел в виду одного для себя. О четвертом он не говорит. Было высказано предположение, что Лоренцо Великолепный и его брат Джулиано, отцы соответственно Льва и Климента, должны были занимать два саркофага; а также, с большей вероятностью, что два папы, Лев и Климент, были связаны с герцогами.

До 1524 года схема расширилась и приобрела более определенную форму. Саркофаги должны были поддерживать статуи-портреты герцогов и пап, в том числе Лоренцо Великолепного и его брата Джулиано. У их основания, на земле, должны были покоиться шесть рек, по две на каждую гробницу, показывая, что в каждой гробнице должны были находиться две фигуры. Реками, возможно, были Арно, Тибр, Метауро, По, Таро и Тичино. Это мы узнаем из письма, написанного Микеланджело 23 мая того же года. Микеланджело сделал эскизы в соответствии с этим планом, но были ли гробницы все еще отделены от стены, неизвестно. Находясь внутри ризницы, кажется невозможным, чтобы шесть статуй-портретов и шесть речных богов такого большого масштаба могли уместиться в помещении, особенно если вспомнить, что там должен был быть алтарь с другими предметами, описанными как украшения — "*gli altri ornamenti*". Вероятно, Мадонна с Младенцем, с С. Козимо и Дамиано, ныне сохранившаяся в часовне, была неотъемлемой частью последовательных схем.

Одно можно сказать наверняка: от идеи разместить гробницы в центре ризницы вскоре отказались. Все мраморные панели, пилястры, ниши и так далее, которые в настоящее время украшают стены и доминируют в архитектурном эффекте, явно предназначены для настенных памятников. Грубый набросок, сохранившийся в Уффици, проливает некоторый свет на промежуточные этапы проекта. Она неполная и не была принята окончательно; но мы видим в ней одну из четырех сторон часовни, разделенную вверх вертикально на три отделения, среднее из которых занято Мадонной, а два по бокам заполнены барельефами. В основании, на саркофагах или *кассониях*, возлежат две обнаженные мужские фигуры. Пространство между этим и верхним отделениями, по-видимому, было отведено для аллегорических фигур, поскольку в нем был наспех набросан колоссальный обнаженный мальчик, нелепо не вписывающийся в архитектуру и лежащие фигуры. С точки зрения архитектурных пропорций и скульптурной концепции этот проект очень беден. Однако его достоинство заключается в том, что он указывает на момент в эволюции проекта, когда была принята схема росписи. Декоративные детали, венчающие композицию, подтверждают ощущение, которое должно

быть у каждого, что в их нынешнем состоянии архитектура памятников Медичи остается несовершенной.

В этом процессе попыток проследить развитие идей Микеланджело относительно ризницы наибольшее значение имеют семь оригинальных рисунков, хранящихся в Британском музее. Их можно разделить на три группы. Один эскиз, по-видимому, относится к периоду, когда гробницы предполагалось разместить в центре часовни. На нем изображена одна грань памятника с двумя саркофагами, расположенными бок о бок, и сидящими фигурами по углам. Пять вариантов схемы росписи, которая в конечном итоге была принята. Они значительно различаются в деталях, доказывая, каких трудов стоило дизайнеру объединить большое количество фигур в единый план. Он явно намеревался в какой-то момент расставить статуи Медичи попарно и изучил несколько типов изгибов для их погребальных урн. Общей чертой для всех них является ниша в форме двери или окна с сильно выступающим архитравом. Воспоминания о проекте гробницы Юлия нередки; и можно отметить, чтобы пролить побочный свет на этот безнадежный проект его ранней зрелости, что фигуры, размещенные в различных архитектурных пространствах, различаются по своему масштабу. Два из этой серии представляют особый интерес, поскольку из них мы узнаем, как он думал о введении рек в основу композиции. Похоже, что он долго колебался по поводу использования круглых пространств в рамках мраморных панелей. В конце концов они были отвергнуты. Один из лучших и наиболее полных рисунков, которые я сейчас описываю, содержит грубый набросок изогнутого саркофага с возлежащей на нем аллегорической фигурой, указывающей на первое представление о Рассвете. Другой, размытый и нечеткий, с неуклюжим архитектурным окружением, демонстрирует две из этих аллегорий, расположенных примерно так, как мы сейчас видим их в Сан-Лоренцо. Речной бог, лежащий у ног женской статуи, приковывает взгляд к земле и позволяет нам понять, как эти второстепенные фигуры были воплощены в сложную гармонию плавных линий, которую он себе представлял. Седьмой кабинет отличается по концепции от остальных; он стоит особняком. Есть четыре варианта того, что начинается как огромный портал и постепенно превращается в архитектурную схему, содержащую три большие ниши для скульптур. Он мощный и простой по дизайну, управляется полукруглыми арками — особенностью, которая отсутствует у остальных.

Все эти рисунки, несомненно, сделаны рукой Микеланджело и должны быть отнесены к числу его первых бесплатных попыток составить рабочий план. Коллекция Albertina в Вене представляет нам тщательно продуманный дизайн ризницы, который, по-видимому, был разработан по некоторым более грубым эскизам. Она выполнена пером, растушевана бистром и относится к тому, что я осмелился бы назвать офисной работой. Возможно, она была подготовлена для осмотра Львом и кардиналом. Здесь мы видим саркофаги парами, лежащие фигуры, вытянутые по пологому изгибу в перевернутом виде, колоссальные ордена ублюдочного ионического типа, большую центральную нишу, обрамляющую сидящую мадонну, две мужские фигуры в боковых нишах, наводящие на мысль о Джулиано и Лоренцо, какими они были в конечном итоге задуманы, четыре аллегорические статуи и, чтобы увенчать все сооружение, канделябры необычной формы с круглым центром, которые поддерживают два обнаженных гения. Как я уже отмечал ранее, трудно быть уверенным, сколько рисунков, выполненных таким способом, можно с уверенностью приписать самому Микеланджело. Они тщательно очерчены с точностью работающего архитектора; но скульптурные детали несут в себе черты того, что можно назвать типичным флорентийским стилем рисования.

Два важных письма Микеланджело Фаттуччи, написанные в октябре 1525 и апреле 1526 года, показывают, что затем он отказался от первоначальной схемы и принял ту, которая была практически приведена в действие. "Я работаю так усердно, как только могу, и через пятнадцать дней я начну с другого капитана. После этого единственными важными вещами, которые останутся, будут четыре реки. Четыре статуи на саркофагах, четыре фигуры на земле, которые изображают реки, двух капитанов и Богоматерь, которая будет установлена на могиле во главе часовни, - вот что я собираюсь сделать своими руками. Из них я начал шесть; и у меня есть хорошая надежда закончить их в свое время и частично продолжить остальные, которые не так уж много значат". Шесть из них, которые он начал, - это, несомненно, герцоги и сопровождающие их фигуры Дня, Ночи, Рассвета, заката. Мадонна, одно из его самых благородных произведений, была близка к завершению. СС. Козимо и Дамиано перешли в руки Монтелупо и Монторсоли. От четырех рек у нас есть только фрагменты в форме нескольких изящных маленьких моделей. Трудно представить, где они могли быть удобно размещены; возможно, их забросили из опасения, что часовня будет переполнена.

V

Согласно плану, принятому в этой книге, я отложу наблюдения, которые должен сделать над памятниками эпохи Медичи, до даты, когда Микеланджело отложил резец, а теперь перейду к событиям его жизни в 1525 и 1526 годах.

Его по-прежнему сильно беспокоила гробница Юлия II. Судебный процесс, возбужденный герцогом Урбино, висел у него над головой; и хотя он был уверен в мощной поддержке папы, было чрезвычайно важно, как для его репутации, так и для комфорта, чтобы дело было поставлено на удовлетворительную основу. Фаттуччи в Риме действовал не только как агент Климента в делах, связанных с Сан-Лоренцо; ему также были доверены переговоры по урегулированию претензий герцога. Таким образом, переписка, которая велась между ними, является нашим лучшим источником информации за этот период. В канун Рождества 1524 года Микеланджело пишет из Флоренции своему другу, умоляя его не откладывать задуманное путешествие, если единственное дело, которое его задержало, - это хлопоты о гробнице. Этот документ дышит приятной атмосферой мужской привязанности, свидетельствующей о том, что Микеланджело был бескорыстен в деле, которое ежедневно тяжело давило на его дух. О том, насколько сильно он был потрясен, можно судить из письма, написанного Джованни Спине 19 апреля 1525 года. Читая это, следует помнить, что герцог обосновал свои действия по взысканию значительной суммы, которая, как он утверждал, причиталась ему, расходами, произведенными на памятник. Микеланджело, напротив, утверждал, что у него не было денег, как мы понимаем из пространного отчета, который он направил Фаттуччи в 1524 году. Трудности со счетами, по-видимому, возникли из-за того, что платежи за Сикстинскую капеллу и гробницу были перепутаны. В письме Спине говорится следующее: "Нет никаких оснований для отправки доверенности относительно могилы папы Юлия, потому что я не хочу умолять. Они не смогут возбудить иск, если я признаю, что был неправ; поэтому я предполагаю, что подал в суд и проиграл, и должен заплатить; и я склонен это сделать, если смогу. Поэтому, если папа поможет мне в этом деле — а это было бы величайшим удовлетворением для меня, учитывая, что я слишком стар и болен, чтобы закончить работу, — он мог бы, как посредник, выразить свое удовлетворение тем, что я должен возместить то, что я получил за ее выполнение, чтобы освободить меня от этого бремени и дать возможность родственникам папы Юлия выполнить поручение любого мастера, которого они решат нанять. Таким образом, Его Святейшество мог

бы оказать мне огромную помощь. Конечно, я желаю возместить как можно меньше, всегда соблюдая справедливость. Его Святейшество мог бы использовать некоторые из моих аргументов, как, например, время, проведенное для папы Римского в Болонье, и другое время, потраченное впустую без какой-либо компенсации, согласно заявлениям, которые я полностью сделал серу Джован Франческо (Фаттуччи). Как только условия реституции будут улажены, я займусь своим имуществом, продам его и обеспечу себе возможность вернуть деньги. Тогда я смогу думать о приказах папы и работать; сейчас обо мне вряд ли можно сказать, что я живу, а тем более работаю. Нет другого способа положить конец этому делу, более безопасного для меня, более приятного и более верного, чтобы облегчить мой разум. Это можно сделать полюбовно, без судебного разбирательства. Я молюсь Богу, чтобы папа был готов принять посредничество, поскольку я не вижу, чтобы кто-то другой подходил для этого".

Джорджо Вазари говорит, что он ненадолго приезжал в 1525 году в качестве ученика Микеланджело. В своей собственной биографии он называет дату, точнее, 1524 год. Как бы то ни было, период недолгого ученичества Вазари завершился путешествием мастера в Рим, и Буонарроти поместил юношу в мастерскую Андреа дель Сарто. - Он в спешке уехал в Рим. Франческо Мария, герцог Урбино, снова приставал к нему, утверждая, что получил 16 000 дукатов на завершение строительства гробницы, в то время как сам бездельничал во Флоренции для собственного развлечения. Он пригрозил, что, если тот не будет заниматься работой, заставит его страдать. Итак, когда он прибыл туда, папа Климент, желавший воспользоваться его услугами, посоветовал ему считаться с агентами герцога, полагая, что за то, что он уже сделал, он скорее кредитор, чем должник. Дело оставалось таким образом". Мы не знаем, когда состоялось это путешествие в Рим. Судя по намеку в письме Фаттуччи от 24 декабря 1524 года, где Микеланджело замечает, что только он лично мог бы уладить дело, вполне возможно, что мы можем отнести это к началу 1525 года. Вероятно, ему удалось убедить не только папу, но и агентов герцога в том, что он действовал со скрупулезной честностью и что его пренебрежение к гробнице было вызвано обстоятельствами, которые он не мог контролировать и о которых он сожалел так же остро, как и все остальные. Нет ни тени сомнения в том, что так было на самом деле. Каждое слово, написанное Микеланджело на эту тему, показывает, что его сердце было разбито из-за того, что ему пришлось отказаться от давно вынашиваемого проекта.

Должно быть, было достигнуто какое-то соглашение. Климент взял дело в свои руки, и летом 1525 года шли мирные переговоры. 4 сентября Микеланджело снова пишет Фаттуччи, говоря, что он вполне готов завершить строительство гробницы по тому же плану, что и у папы Пия (ныне в церкви Сан-Андреа делла Валле), то есть использовать систему росписей вместо огромного отдельно стоящего памятника. Это заняло бы меньше времени. Он снова убеждает своего друга не оставаться в Риме ради этих дел. Он слышит, что там вспыхивает чума. - И я предпочел бы, чтобы ты был жив, чем уладил мои дела. Если я умру раньше папы Римского, мне не придется улаживать никаких неприятных дел. Если я останусь в живых, я уверен, что Папа Римский уладит их, если не сейчас, то когда-нибудь в другое время. Так что возвращайся. Вчера я был у твоей матери и посоветовал ей в присутствии Граначчи и Джона Тернера послать за тобой домой.

Находясь в Риме, Микеланджело совещался с Климентом о ризнице и библиотеке Святого Лоренцо. В течение года после своего возвращения во Флоренцию он неустанно работал над памятниками Медичи, но не без серьезных неприятностей, как явствует из следующего письма

Фаттуччи: "Четыре статуи, которые у меня в руках, еще не закончены, и над ними многое еще предстоит сделать. Четыре реки еще не начались, потому что не хватает мрамора, и все же он здесь. Я не думаю, что сейчас уместно объяснять вам почему. Что касается дел Юлия, я очень расположен сделать гробницу такой же, как у Пия в соборе Святого Петра, и буду делать это понемногу, то по кусочку, то по другому, и буду платить за это из своего собственного кармана, если сохраню свою пенсию и свой дом, как вы мне обещали. Я имею в виду, конечно, дом в Риме, мрамор и другие вещи, которые у меня там есть. Так что, в конце концов, мне не пришлось бы возвращать наследникам Юлия, чтобы расторгнуть контракт, все, что я до сих пор получал; самой гробницы, выполненной по образцу гробницы Пия, было бы достаточно для моего полного увольнения. Более того, я обязуюсь выполнить работу в разумные сроки и закончить статуи своими руками ". Затем он переходит к своим нынешним неприятностям во Флоренции. Пенсия была невыплачена, и назойливые люди досаждали ему всевозможными вмешательствами. "Если бы моя пенсия выплачивалась, как было условлено, я бы никогда не прекратил работать на папу Климента изо всех сил, которые у меня есть, какими бы маленькими они ни были, поскольку я стар. В то же время я не должен быть таким пренебрежительным и оскорбленным, как сейчас, ибо такое обращение сильно угнетает мой дух. Мелкие придирки, о которых я говорю, мешали мне делать то, что я хочу делать все эти много месяцев; нельзя работать над одним делом руками, над другим - мозгом, особенно над мрамором. Здесь сказано, что эти неприятности предназначены для того, чтобы подстегнуть меня; но я утверждаю, что это цинготные шпоры, которые делают коня хорошим стрелком. Я не прикасался к своей пенсии в течение последнего года и борюсь с бедностью. Я остаюсь в одиночестве, чтобы нести свои заботы, а их у меня так много, что они занимают меня больше, чем мое искусство; я не могу содержать мужчину для управления моим домом из-за нехватки средств ".

Уныние Микеланджело вызвало серьезную тревогу у его друзей. Якопо Сальвиати, написав 30 октября из Рима, попытался восстановить его мужество. "Я очень огорчен, услышав о фантазиях, которые пришли вам в голову. Что меня больше всего задевает, так это то, что они мешают вам работать, ибо это радует ваших недоброжелателей и подтверждает их в том, что они всегда продолжали проповедовать о ваших привычках ". Он продолжает рассказывать ему, насколько абсурдно предполагать, что Баччо Бандинелли отдают предпочтение перед ним. "Я не могу понять, как можно каким-либо образом сравнивать Баччо с вами или ставить его работы на тот же уровень, что и ваши собственные". Письмо заканчивается призывами к работе. "Стряхните с себя эту паутину меланхолии; верьте в его Святость; не давайте повода своим врагам богохульствовать и будьте уверены, что ваша пенсия будет выплачена; я даю вам в этом слово". Буонарроти, очевидно, зря тратил время, но не из—за лени, а из—за того, что позволил мрачному подозрительному и подавленному темпераменту - тому, что итальянцы называют *taccidia*- овладеть его духом.

Пропустив год, мы обнаруживаем, что эти хлопотные переговоры о гробнице все еще продолжались. Он все еще висел между дьяволом и морскими глубинами, назойливым герцогом Урбино и колеблющимся папой римским. Спина, по-видимому, слишком горячо писал в Рим, вероятно, убеждая Климента покончить с трудностями, связанными с гробницей. Микеланджело снова возобновляет переписку с Фаттуччи 6 ноября 1526 года. То, что он говорит в начале письма, имеет большое значение. Он знает, что политических трудностей, в которые был вовлечен Климент, было достаточно, чтобы отвлечь его разум, как однажды сказал Юлий, от всякого интереса к "камням, маленьким или большим". Итак, письмо начинается так: "Я знаю,

что Спина в эти прошедшие дни очень горячо писал в Рим о моих делах, связанных с могилой Юлия. Если он допустил ошибку, видя времена, в которые мы живем, то виноват я, потому что я срочно умолял его написать. Возможно, что душевное смятение заставило меня сказать больше, чем следовало. Недавно до меня дошли сведения об этом деле, которые меня сильно встревожили. Похоже, родственники Юлиуса очень недоброжелательны ко мне. И не без причины.— Судебный процесс продолжается, и они требуют капитал и проценты на такую сумму, что сотня таких, как я, не смогла бы удовлетворить эти требования. Это привело меня в ужасное волнение и заставляет задуматься, где бы я был, если бы Папа подвел меня. Я не смог бы прожить и минуты. Именно это заставило меня отправить письмо, о котором говорилось выше. Теперь я не хочу ничего, кроме того, что папа считает правильным. Я знаю, что он не желает моей гибели и моего позора".

Далее он замечает, что строительные работы в Сан-Лоренцо продвигаются очень медленно, а деньги расходуются на них со все большей экономией. У него все еще есть пенсия и дом, а это предполагает немалые выплаты. Он не может понять, каковы истинные желания папы. Если бы он только знал, что у Клемента на уме, то пожертвовал бы всем, чтобы угодить ему. "Только если бы я мог получить разрешение начать что-нибудь здесь или в Риме для могилы Юлия, я был бы чрезвычайно рад; ибо, действительно, я хочу освободить себя от этого обязательства больше, чем жить". Письмо заканчивается на ноте грусти: "Если я не смогу написать то, что вы поймете, не удивляйтесь, потому что я совсем сошел с ума".

После этого мы больше ничего не слышим о гробнице в переписке Микеланджело вплоть до 1531 года. В последующие годы Италия была потрясена разграблением Рима, осадой Флоренции и французскими кампаниями в Ломбардии и Неаполе. Дела начали налаживаться только тогда, когда Карл V. встретился с Климентом в Болонье в 1530 году и установил отношения на полуострове на основе, которая оказалась прочной. Этот роковой блеск (1526-1530) отделил Италию эпохи Возрождения от Италии нового времени с резкостью альпийского водораздела. И все же Микеланджело, которому в 1526 году исполнился пятьдесят один год, было суждено прожить еще тридцать восемь лет, а после смерти Климента стать свидетелем избрания пяти сменявших друг друга пап. Период его жизни был необычайным не только по своей продолжительности, но и по тем событиям, которые он охватил. Родившийся во времена средневекового понтификата Сикста IV, воспитанный в золотые дни Лоренцо Медичи, он пережил франко-испанскую борьбу за господство, наблюдал за ходом Реформации и умер только тогда, когда Тридентский собор учредил новую Церковь и новое папство среди государств, погружавшихся в пучину дряхлости.

VI

Мы должны вернуться к этому отступлению и вернуться к событиям из жизни Микеланджело в 1525 году.

Первое письмо Себастьяно дель Пьомбо относится к апрелю того же года. Он говорит, что картину, вероятно, портрет Антона Франческо дельи Альбицци, с нетерпением ждут во Флоренции. Когда письмо пришло в мае, он снова написал под влиянием искреннего восхищения выступлением своего друга: "Вчера вечером наш друг капитан Куио и некоторые другие джентльмены были так любезны, что пригласили меня поужинать с ними. Это доставило мне чрезвычайно большое удовольствие, так как немного отвлекло меня от моей меланхолии,

или, лучше сказать, от моего безумного настроения. Я получил удовольствие не только от ужина, который был в высшей степени приятным, но и от беседы. Среди обсуждавшихся тем больше всего меня обрадовало упоминание Капитаном вашего имени; но и это было не все, ибо он еще добавил мне удовольствия, более того, в превосходной степени, сказав, что в искусстве живописи вы, по его мнению, единственный и не имеющий себе равных во всем мире, и что именно таким вас почитали в Риме. Я не мог бы быть более доволен. Вы видите, что мое суждение подтвердилось; и поэтому вы не должны отрицать, что вы бесподобны, когда я пишу это, поскольку у меня есть толпа свидетелей моего мнения. Хвала Господу, здесь есть и ваша фотография, которая завоевывает доверие ко мне каждого, у кого есть глаза".

В течение этого года велась переписка относительно библиотеки в Сан-Лоренцо; и хотя я не собираюсь подробно рассказывать об этом здании в этой главе, я не могу опустить автограф-приписку, добавленную Климентом к одному из посланий его секретаря: "Ты знаешь, что папы живут недолго; и мы не можем желать больше, чем увидеть часовню с могилами наших родственников или, по крайней мере, услышать, что она достроена. Аналогично, что касается библиотеки. Поэтому мы рекомендуем и то, и другое твоему усердию. Тем временем мы обратимся (как ты сказал ранее) к благотворному терпению, моля Бога, чтобы Он вложил это в твое сердце и подтолкнул все вместе вперед. Не бойся, что ни работа, которую предстоит выполнить, ни награды не коснутся тебя, пока мы живы. Прощай, с благословением Божиим и нашим. —Юлий." [Юлий было именем папы при крещении. — Прим. Ред.]

Микеланджело основал библиотеку в 1526 году, как явствует из его *Рикорди*. Тем не менее работа продвигалась медленно, но не из-за его небрежности, а, как мы видели, из-за озабоченности папы более серьезными делами. В тот период у него на службе было очень много рабочих, и он нанимал знаменитых мастеров своего дела, таких как Тассо и Карота для резьбы по дереву, Баттиста дель Чинкве и Чиapiно для плотницких работ над различными принадлежностями библиотеки. Говорят, что все эти детали спроектировал он; и несомненно, что он считался ответственным за их прочность и красивый внешний вид. Себастьяно, например, написал ему о скамейках: "Наш Господь желает, чтобы вся работа была сделана из резного орехового дерева. Он не прочь потратить еще три флорина, потому что это сущий пустяк, если они выдержаны в стиле Cosimesque, я имею в виду напоминают работу, выполненную для великолепного Козимо ". Микеланджело не мог быть одиночкой, творцом легенд и преданий. Природа его нынешних занятий делала это невозможным. Для завершения своих архитектурных работ он нуждался в группе способных помощников. Так, в 1526 году Джованни да Удине приехал из Рима, чтобы украсить свод ризницы арабесками с фресками. Его работа была почти прекращена в 1533 году, когда возник вопрос о покраске внутренней части фонаря. Себастьяно, по-видимому, добросовестно, высказал следующее пародийное предположение: "Что касается меня, я думаю, что Ганимед подошел бы туда очень хорошо; вокруг него можно было бы окружить ореолом и превратить его в Святого Иоанна из Апокалипсиса, когда он возносится на небеса". В этом замечании полностью отражена одна сторона итальянского Возрождения, его так называемое неоязычество.

Все еще занятый мыслями о Святом Лоренцо, Климент приказал Микеланджело изготовить вместилище для драгоценных сосудов и реликвий, собранных Лоренцо Великолепным. Сначала предполагалось установить этот сундук в форме цибориума над главным алтарем и поддерживать его на четырех колоннах. В конце концов, папа решил, что это должно быть святилище, или шкаф для хранения святых вещей, и что оно должно располагаться над средней

входной дверью в церковь. Сундук был закончен, и его содержимое оставалось там до правления великого герцога Пьетро Леопольдо, когда его перенесли в часовню рядом со старой ризницей.

Еще одна весьма необычная идея пришла в голову его Святейшеству осенью 1525 года. Он заставил Фаттуччи написать, что тот хотел бы воздвигнуть колоссальную статую на площади Сан-Лоренцо, напротив дворца Стуфа. Гигант должен был взобраться на крышу дворца Медичи, повернувшись лицом в ту сторону и спиной к дому Луиджи делла Стуфа. Будучи таким огромным, он должен был состоять из отдельных частей, подогнанных друг к другу. Микеланджело быстро опроверг этот абсурдный план в письме, которое дает хорошее представление о его сухом и несколько тяжеловесном юморе.

"О Колоссе в сорок локтей, который, по вашим словам, должен быть установлен в углу лоджии в саду Медичи, напротив улицы Мессера Луиджи делла Стуфа, я немало размышлял, как вы мне и велели. На мой взгляд, это неподходящее место для него, поскольку оно заняло бы слишком много места на проезжей части. Я бы предпочел разместить его в другом месте, где находится парикмахерская. На мой взгляд, это было бы намного лучше, поскольку перед магазином находится площадь, и он не загромождал бы улицу. Могут возникнуть некоторые трудности с демонтажем магазина из-за арендной платы. Поэтому мне пришло в голову, что статую можно было бы вырезать в сидячем положении; колосс был бы настолько высок, что, если бы мы сделали его полым внутри, как это действительно делается для вещи, которую нужно собрать из кусков, магазин можно было бы заключить в него и сэкономить арендную плату. И поскольку в магазине есть дымоход в его нынешнем состоянии, я подумал о том, чтобы вложить в руку статуи рог изобилия, выдолбленный для выхода дыма. Голова тоже была бы полый, как и все остальные части фигуры. Ее можно было бы использовать для полезных целей, согласно предложению, сделанному мне торговцем на площади, моим хорошим другом. Он тайно признался мне, что из нее получилась бы превосходная голубятня. Затем мне в голову пришла другая фантазия, которая еще лучше, хотя статую пришлось бы значительно увеличить. Это, однако, вполне осуществимо, поскольку башни построены из блоков; и тогда голова могла бы служить колокольней Сан-Лоренцо, который очень в ней нуждается. Установив колокола внутри, и звук, вырывающийся из рта, может показаться, что Колосс взывает к милосердию, и в основном в праздничные дни, когда звонят чаще всего и большими колоколами".

Больше ничего не слышно об этом фантастическом проекте, из чего мы можем заключить, что ирония послания Микеланджело вытеснила его из головы папы.

ГЛАВА IX

Я

Описание серии событий, приведших к разграблению Рима в 1527 году, выходит за рамки данной работы. Климент своей извилистой политикой и алчностью своего правительства оттолкнул от себя всех друзей и привел в ярость всех своих врагов. Вечный город находился в состоянии хронического недовольства и анархии. Князья Колонна вынудили папу римского укрыться в замке С. Анджело; и когда лютеранская чернь, поднятая Фрундсбергом, хлынула в Ломбардию, герцог Феррарский помог им переправиться через По, а герцог Урбинский не предпринял никаких попыток перекрыть перевалы в Апеннинах. Теряя одного вождя за другим, эти негодяи, называющие себя императорской армией, но на самом деле являющиеся

отбросами всех наций, не имеющие никакой цели, кроме грабежа, и не разбирающиеся в политике, достигли Рима 6 мая. Они взяли город штурмом, и в течение девяти месяцев Климент, свесившись со стены Мавзолея Адриана, наблюдал, как дым поднимается над разрушенными дворцами и оскверненными храмами, слышал плач женщин и стоны замученных мужчин, смешивающиеся с непристойными шутками немецких пьяниц и проклятиями кастильских бандитов. Бродя по этим галереям и глядя из этих окон, говорят, что он воскликнул словами Иова: "Почему я умер не в утробе матери? почему я не испустил дух, когда вышел из живота?"

Непосредственным следствием этой катастрофы стало то, что Медичи потеряли свою власть над Флоренцией. Кардинал Кортонь вместе с молодыми принцами Ипполито и Алессандро Медичи бежали из города 17 мая, и было создано народное правительство под председательством Никколо Каппони.

В течение этого и следующего года Микеланджело был во Флоренции, но мы очень мало знаем о событиях его жизни. *Рикордо* с датой 29 апреля показывает беспокойное состояние города. "Я записываю, как несколько дней назад Пьеро ди Филиппо Гонди попросил разрешения войти в новую ризницу в Сан-Лоренцо, чтобы спрятать там определенные вещи, принадлежащие его семье, из-за опасности, в которой мы сейчас находимся. Сегодня, 29 апреля 1527 года, он начал приносить какие-то свертки, которые, по его словам, являются бельем его сестер; и я, не желая быть свидетелем того, что он делает, или зная, где он прячет это снаряжение, сегодня вечером дал ему ключ от ризницы".

Есть только два письма, относящиеся к 1527 году. Оба относятся к небольшой должности, которая была предоставлена Микеланджело с правом распоряжаться патронажем. Он предложил это своему любимому брату Буонаррото, который, похоже, не считал это достойным принятия.

Документы за 1528 год почти столь же скудны. У нас нет ни одного письма, а самые важные *Рикорди* касаются смерти Буонаррото и управления его имуществом. Он умер от чумы 2 июля, к искреннему горю своего брата. Говорят, что Микеланджело держал его на руках, когда тот умирал, не считаясь с риском для собственной жизни. Среди протоколов выплат, сделанных вдове и детям Буонаррото после его похорон, мы находим, что их одежда была уничтожена из-за инфекции. Все заботы о семье теперь легли на плечи Микеланджело. Он поместил свою племянницу Франческу в монастырь до тех пор, пока она не выйдет замуж, выплатил ее приданое вдове Бартоломеа и покрыл расходы своего племянника Лионардо.

В остальном мало что можно рассказать такого, что имело бы какое-либо отношение к тому, как он проводил время до начала осады Флоренции. Однако один взгляд на его повседневную жизнь и беседы дает Бенвенуто Челлини, который поселился во Флоренции после разграбления Рима и работал в магазине, который он открыл в Mercato Nuovo. Эпизод достаточно интересен, чтобы его процитировать. Один сиенский джентльмен поручил Челлини изготовить для него золотую медаль, которую можно было носить на шляпе. "Сюжетом должен был стать Геркулес, разрывающий пасть льву. Пока я работал над этим произведением, Мишель Аньоло Буонарроти часто приходил посмотреть на него. Я потратил бесконечные усилия на создание рисунка, так что поза фигуры и свирепая страсть зверя были выполнены в совершенно ином стиле, чем у любого мастера, который до сих пор пытался создать подобные группы. Это, а также тот факт,

что Мишелю Аньоло была совершенно неизвестна особая отрасль искусства, заставили божественного мастера так высоко оценить мою работу, что я почувствовал невероятное вдохновение для дальнейших усилий.

"Как раз тогда я встретился с Федериго Джинори, молодым человеком очень возвышенного духа. Он прожил несколько лет в Неаполе и, обладая большим обаянием личности и внешности, был любовником неаполитанской принцессы. Он хотел получить медаль с изображением Атласа, несущего мир на своих плечах, и обратился к Мишелю Аньоло за эскизом. Мишель Аньоло ответил так: "Пойди и найди молодого ювелира по имени Бенвенуто; он будет служить тебе превосходно, и, конечно, он не нуждается в моих эскизах. Однако, чтобы вы не подумали, что я хочу избавить себя от хлопот из-за такой мелочи, я с удовольствием набросаю вам что-нибудь; но пока поговорите с Бенвенуто, и пусть он также сделает модель; тогда он сможет выполнить лучший из двух рисунков." Федериго Джинори подошел ко мне и сказал, чего он хочет, добавив к этому, что Мишель Аньоло похвалил меня и предложил мне сделать восковую модель, а он взялся предоставить эскиз. Слова этого великого человека так воодушевили меня, что я сразу же с рвением принялся за работу над моделью; и когда я закончил ее, художник, который был близок с Мишелем Аньоло, по имени Джулиано Буджардини, принес мне рисунок Атласа. В тот же день я показал Джулиано свою маленькую восковую модель, которая сильно отличалась от рисунка Мишеля Аньоло; и Федериго, по согласованию с Буджардини, согласился, что я должен поработать над своей моделью. Поэтому я взял его в руки, и когда Мишель Аньоло увидел его, он превознес меня до небес".

Любезность, проявленную Микеланджело по этому поводу к Челлини, может быть проиллюстрирована неотредактированным письмом, адресованным ему из Виченцы. Автором сценария был Валерио Белли, который называет себя резчиком сердолика. Он напоминает скульптору о некогда данном ему во Флоренции обещании создать дизайн для гравированного драгоценного камня. В его руки только что попал удивительно прекрасный камень, и ему бы очень хотелось начать с ним работать. Эти доказательства щедрости Буонарроти по отношению к братьям-художникам немаловажны, поскольку при жизни его несправедливо обвиняли в скупости и невежестве.

//

В конце 1528 года флорентийцам стало ясно, что им придется считаться с Климентом VII. Уже 18 августа 1527 года Франция и Англия объединились и оказали давление на Карла V. Именем которого был разграблен Рим. Продолжались переговоры, которые в конечном итоге завершились Барселонским миром (20 июня 1529 г.), по которому император обязался принести Республику в жертву мести папы римского. Ожидалось, что остатки армии принца Оранского двинутся маршем на осаду города. Охваченные тревогой, вызванной этими событиями, горожане собрали сильное ополчение, назначили генералами Малатесту Бальони и Стефано Колонну и начали принимать меры по укреплению обороны. То, что можно назвать Военным министерством Флорентийской республики, носило название Dieci della Guerra, или Десять. Их обязанностью было следить за всеми интересами содружества в военных вопросах и обеспечивать их, и теперь, на данном этапе, необходимо было принять серьезные меры для перевода города в состояние обороны. Уже в 1527 году, после изгнания Медичи, был создан подчиненный совет, которому были делегированы весьма значительные исполнительные и распорядительные полномочия. Этот совет, названный Nove della Milizia, или Девяткой, был

уполномочен призвать всех бюргеров под ружье и взять на себя охрану стен, башен, бастионов и других укреплений. В их компетенцию также входило вызывать разрушение зданий и выплатить компенсацию выселенным собственникам по цене, которую они установили сами. Весной 1529 года Военное министерство решило заручиться услугами Микеланджело не только потому, что он был самым выдающимся архитектором своего времени во Флоренции, но и потому, что семья Буонарроти всегда была приверженцами партии Медичи, и Десять рассудили, что его назначение на место в Нове-ди-Милиция будет популярно среди демократии. Патент, дающий ему эту должность вместе с полными полномочиями по фортификационным работам, был выдан 6 апреля. Его условия были в высшей степени комплиментарными. "Учитывая гений и практических достижений Микеланджело ди Лодовико Буонарроти, наш гражданин, и зная, как отлично он в архитектуре, помимо его других выдающихся талантов в гуманитарные науки, в силу которых по общему согласию мужчины считают его непревзойденным на любых мастеров нашего времени; и, кроме того, будучи уверенны, что в любви и привязанности к стране он был как любой другой хороший и верный бюргера; принимая во внимание, тоже, тк он претерпел и осмотрительности он проявил, безвозмездно и по своей свободной воле, в упомянутом произведении (фортификации) и по сей день; и желающих использовать его отрасли и силы на эффект в будущем; мы, наше движение и инициативу, можно назначить его губернатором и генерал-прокурора над строительством и укреплением городских стен, а также любой другой вид оборонительной операции и боеприпасов в город Флоренция, в течение одного года, определенный, начиная с настоящего момента; добавив к ней полную власть над всеми лицами, в отношении указанного работе возмещение ущерба или относящийся к ней". Из этой преамбулы оказалось, что Микеланджело уже занимаются волонтерской службы в связи с защитой Флоренции. Тем же актом было установлено суточное пособие в размере одного золотого флорина, а 22 апреля было объявлено о выплате тридцати флоринов в размере месячного жалованья, начиная с 6 апреля.

Если правительство надеялось завоевать симпатии народа назначением Микеланджело, оно совершило ошибку, оттолкнув аристократию. Слабостью Флоренции в этот решающий момент ее судьбы было то, что она была разделена на партии, политические, религиозные, социальные, внутренняя зависть которых лишала ее силы, которая исходит только от единства. Когда Джамбаттиста Бузини написал ту интересную серию писем Бенедетто Варчи, из которых последний почерпнул важные материалы для своей летописи осады, он отметил этот факт. "Зависть всегда должна иметь какое-то значение в республиках, особенно когда дворяне составляют значительный элемент, как в нашей: потому что они были разгневаны, среди прочего, тем, что Кардуччи сделали гонфалоньером, Микеланджело - членом Девятки, а Сеи или Джуны избрали в Десятку".

Едва Микеланджело был выбран для руководства генеральным планом укрепления Флоренции, как синьория начала рассматривать целесообразность укрепления цитаделей Пизы и Ливорно и возведения линий вдоль реки Арно. Их комиссар в Пизе написал письмо, в котором настаивал на необходимости присутствия Буонарроти на месте. В дополнение к другим неотложным нуждам, река Арно во время наводнения угрожала древней крепости города. Соответственно, мы обнаруживаем, что Микеланджело отправился в Пизу 5 июня и оставался там 13-го, вернувшись во Флоренцию, возможно, 17-го числа того же месяца. Комиссар, который провел несколько дней, совещаясь с ним и посещая берега Арно, был встревожен тем, что Микеланджело отказался обменять гостиницу, где он остановился, на квартиру в официальной резиденции. Это очень характерно для художника. Вскоре мы обнаружим, что в Ферраре он

отказывается переехать из гостиницы во дворец герцога, а в Венеции снимает удаленное жилье на Джудекке, чтобы избежать гостеприимства Святого Марка.

Важной частью плана Микеланджело по укреплению Флоренции было возведение бастионов, покрывающих холм Сан-Миниато. Любой, кто стоит на разрушенной башне тамошней церкви, с первого взгляда поймет, что Сан-Миниато - ключ к позиции для осаждающих войск; и "если враг однажды овладеет холмом, он немедленно станет хозяином города". Я думаю, именно на этом месте работал Буонарроти до того, как получил назначение генеральным контролером работ. Тем не менее, ему было трудно убедить правителей государства в правильности своего плана. Бусини, используя информацию, предоставленную самим Микеланджело в Риме в 1549 году, говорит следующее: "Какой бы ни была причина, Никколо Каппони, когда он был гонфалоньером, не позволил укрепить холм Сан-Миниато, и Микеланджело, который является человеком абсолютной правдивости, говорит мне, что ему было очень трудно убедить других членов правительства, но что он никогда не мог убедить Никколо. Тем не менее, он начал работу, как вы знаете, с этих паклей. Но Никколо заставил его отказаться от этого и отправил на другой пост; а когда его избрали в Девятку, они дважды или трижды отправляли его за пределы города. Каждый раз, возвращаясь, он находил холм заброшенным, после чего жаловался, чувствуя, что это пятно на его репутации и оскорбление его магистратуры. В конце концов, работы продолжались до тех пор, пока, когда прибыла осаждающая армия, они не стали надежными".

Микеланджело до сих пор не имел практического знакомства с искусством фортификации. То, что система обороны бастионами была итальянским изобретением (хотя Альберт Дюрер впервые свел ее к письменной теории в своей книге 1527 года, предлагая усовершенствования, которые привели к методу Вобана), является фактом, признанным военными историками. Но не похоже, чтобы Микеланджело сделал что-то большее, чем проводил оборонительные операции в манере, знакомой его предшественникам. Действительно, мы увидим, что некоторые критики нашли основания обвинять его в недостатке науки при постройке его надворных сооружений. Поэтому, когда возникли разногласия между генеральным контролером обороны и гонфалоньером по вопросу укрепления Сан-Миниато, было естественно, что Военное министерство сочло благоразумным направить своего старшего офицера к величайшему авторитету в области фортификации, существовавшему в то время в Италии. Это был герцог Феррарский. Бузини должен служить нашим текстом в первую очередь по этому вопросу. Микеланджело говорит, что, когда ни Никколо Каппони, ни Бальдассаре Кардуччи не согласились на внешние сооружения в Сан-Миниато, он убедил всех ведущих людей, кроме Никколо, в их необходимости, показав, что Флоренция не сможет продержаться без них ни дня. Соответственно, он начал возводить бастионы с помощью пакли; но результат был далек от совершенства, как он сам признавался. После этого Десятка решила послать его в Феррару, чтобы осмотреть это знаменитое оборонительное сооружение. Соответственно, он отправился туда; тем не менее, он считает, что Никколо сделал это для того, чтобы убрать его с дороги и помешать строительству бастиона. В доказательство этого он приводит тот факт, что по возвращении обнаружил, что вся работа прервана".

Снабженный письмами герцогу и специальными посланиями от синьории и Десяти к их посланнику Галеотто Джуни, Микеланджело выехал из Флоренции в Феррару после 28 июля и прибыл туда первого августа. Как с некоторым сожалением пишет Джуни, он отказался покинуть свою гостиницу, но герцог лично с большими почестями провел его по стенам и

крепостям Феррары. В какой день он покинул этот город и куда направился сразу после своего отъезда, неизвестно. "Десятка" написала Джульи 8 августа, сообщив, что его присутствие срочно требуется во Флоренции, поскольку работы по укреплению идут полным ходом, "занято множество людей, и не уделяется никакого внимания праздникам". Также, по-видимому, ближе к концу месяца его ожидали в Ареццо, чтобы осмотреть город и внести предложения по обороне.

Эти моменты не являются незначительными, поскольку у нас есть *Рикордо* работы Микеланджело, написанный на незаконченном письме с датой "Венеция, 10 сентября", которая, как было истолковано, подразумевает, что он прожил в Венеции четырнадцать дней, то есть с 28 августа. Никто из его современников или биографов не упоминает о визите в Венецию в конце августа 1529 года. Поэтому было высказано предположение, что он отправился туда после отъезда из Феррары, но его миссия носила очень секретный характер. Это кажется несовместимым с выраженным Военным министерством нетерпеливым желанием его возвращения во Флоренцию после 8 августа. Учитывая обмен письмами и скорость поездок, Микеланджело не мог добраться домой задолго до 15-го. Это также не согласуется с тем фактом, что его ожидали в Ареццо в начале сентября. Позже мне придется вернуться к рассматриваемому *Рикордо*, который имеет важное отношение к следующему и самому драматичному эпизоду в его биографии.

///

Микеланджело, несомненно, был во Флоренции вскоре после середины сентября. Один из тех странных приступов паники, которым он был подвержен по своей природе и которые заставляли его действовать, повинаясь внезапно пробудившемуся инстинкту, теперь прервал его работу в Сан-Миниато и объявил его вне закона. Именно 21 сентября он бежал из Флоренции при обстоятельствах, которые вызвали значительные затруднения у его биографов. Я обязан разобраться в мотивах и изложить детали этой эскапады, насколько это возможно для критики, чтобы связать их в связное повествование. Имея в виду эту цель, я начну с перевода того, что Кондиви говорит по этому вопросу.

"Проницательность Микеланджело в отношении важности Сан-Миниато гарантировала безопасность города и оказалась источником большого ущерба для врага. Хотя он позаботился о том, чтобы обезопасить эту должность, он все еще оставался на своем посту на случай несчастных случаев; и по прошествии примерно шести месяцев среди солдат начали распространяться слухи о предполагаемой измене. Затем Буонарроти, узнав об этих сообщениях, а также получив предупреждение от некоторых офицеров, которые были его друзьями, подошел к синьории и изложил им то, что он слышал и видел. Он объяснил им опасность, нависшую над городом, и сказал, что у них еще есть время подготовиться к ней, если они захотят. Вместо того чтобы получить благодарность за эту услугу, его оскорбляли и упрекали в робости и излишней подозрительности. Человек, давший ему такой ответ, поступил бы лучше, если бы прислушался к хорошему совету, ибо, когда Медичи вернулся, он был обезглавлен, тогда как мог бы остаться в живых. Когда Микеланджело понял, как мало стоят его слова и в какой несомненной опасности находится город, он приказал открыть одни из ворот властью, которой обладал, и вышел с двумя своими товарищами и направился в Венецию".

Как обычно в случае с Condivi, в этом параграфе дается общий и в то же время по существу точный отчет о том, что произошло на самом деле. Однако решающим документом, который

проливает свет на отношение Микеланджело к этой сделке, является письмо, написанное им из Венеции своему другу Баттисте делла Палла 25 сентября. Палла, который был агентом Франциска I. по продаже произведений итальянского искусства, антиквариата и безделушек, давно намеревался отправиться во Францию; и Микеланджело, учитывая плачевное состояние итальянской политики, согласился присоединиться к нему. Этих объяснений будет достаточно, чтобы прояснить смысл письма Микеланджело.

"Баттиста, дорогой друг, я покинул Флоренцию, как, я думаю, ты знаешь, намереваясь отправиться во Францию. Добравшись до Венеции, я спросил о дороге, и мне сказали, что мне придется проехать через территорию Германии и что путешествие это опасное и трудное. Поэтому я подумал, что будет хорошо спросить вас, когда вам будет угодно, склонны ли вы все еще ехать, и умоляю вас; и поэтому я умоляю вас, дайте мне знать и скажите, где вы хотите, чтобы я подождал вас, и мы отправимся вместе, я вышел из дома, не поговорив ни с кем из моих друзей, и в большом замешательстве. Вы знаете, что я хотел в любом случае уехать во Францию и часто просил отпуска, но не получал его. Тем не менее я был полон решимости, и без всякого страха, первым увидеть окончание войны. Но во вторник утром, 21 сентября, некий человек вышел из ворот Сан-Никколо, где я осматривал бастионы, и прошептал мне на ухо, что, если я хочу спасти свою жизнь, я не должен оставаться во Флоренции. Он проводил меня домой, пообедал там, привел мне лошадей и не отходил от меня ни на шаг, пока не вывез меня за город, заявив, что это мое спасение. Был ли этот человек Богом или дьяволом, я не знаю.

"Прошу вас, ответьте на вопросы в этом письме как можно скорее, потому что я сгораю от нетерпения отправиться в путь. Если вы передумали и не хотите уезжать, все равно дайте мне знать, чтобы я мог как можно лучше подготовиться к своему путешествию".

Из этого документа явствует, что Микеланджело был выманен из Флоренции кем-то, кто, действуя на его чувствительный нервный темперамент, убедил его, что его жизнь в опасности. Кто был этот человек, мы не знаем, но он, должно быть, был человеком, делегированным теми, кто был непосредственно заинтересован в смещении Буонарроти с этого места. Если генеральный контролер обороны уже почуял в воздухе измену и сообщил о своих подозрениях синьории, то Малатеста Бальони, архипреступник, который впоследствии за определенную плату передал Флоренцию Клименту, не мог не желать отпугнуть его.

Из другого письма Микеланджело мы узнаем, что он взял с собой в путешествие 3000 дукатов наличными. Маловероятно, что он мог иметь при себе столько наличных. У него, должно быть, были компаньоны.

Разговаривая с Микеланджело в 1549 году, то есть через двадцать лет после этого события, Бузини услышал из его уст этот рассказ о бегстве. "Я спросил Микеланджело, какова была причина его отъезда из Флоренции. Он рассказал следующее: "Я был одним из Девяти, когда флорентийские войска собрались в наших рядах под командованием Малатесты Бальони, Марио Орсини и других генералов: после чего Десять распределили людей вдоль стен и бастионов, назначив каждому капитану отдельный пост с продовольствием и провизией; и среди прочего, они передали Малатесте восемь артиллерийских орудий для защиты части бастионов в Сан-Миниато. Однако он установил эти орудия не внутри бастионов, а под ними и не выставил никакой охраны. " Микеланджело, как архитектор и магистрат, которому пришлось осматривать позиции в Сан-Миниато, спросил Марио Орсини, почему Малатеста так небрежно обращался со своей артиллерией. Последний ответил: "Ты должен знать, что все мужчины его

дома - предатели, и со временем он тоже предаст этот город". Эти слова внушили ему такой ужас, что он был вынужден бежать, побуждаемый страхом, что город постигнет несчастье, а вместе с ним и он сам. Приняв такое решение, он нашел Ринальдо Корсини, которому поделился своей мыслью, и Корсини беспечно ответил: "Я пойду с тобой". И так, они сели на коней с суммой денег и направились к Воротам Правосудия, куда стражники их не пропустили. Пока они ждали там, кто-то крикнул: "Пропустите его, ибо он один из Девяти, и это Микеланджело". И они отправились в путь втроем верхом на лошадях: он, Ринальдо и тот его человек, который никогда не покидал его. Они приехали в Кастельнуово (в Гарфаньяне) и услышали, что там остановились Томмазо Содерини и Никколо Каппони. Микеланджело отказался поехать и посмотреть на них, но Ринальдо поехал, и когда он вернулся во Флоренцию, как я расскажу позже, он рассказал, как Никколо сказал ему: "О Ринальдо, сегодня ночью мне приснилось, что Лоренцо Зампалочи стал гонфалоньером"; намекая на Лоренцо Джакomini, у которого распухла нога и который был его противником в Десятке. Что ж, они отправились в Венецию; но когда они добрались до Полеселлы, Ринальдо предложил отправиться в Феррару и побеседовать с Галеотто Джуни. Он так и сделал, и Микеланджело ждал его, ибо так он обещал. Мессер Галеотто, человек энергичный и со здоровым сердцем, так повлиял на Ринальдо, что убедил его вернуться во Флоренцию. Но Микеланджело продолжил свое путешествие в Венецию, где снял дом, намереваясь в должное время года отправиться во Францию".

Варчи довольно внимательно следит за этим сообщением, за исключением того, что он представляет Ринальдо Корсини как настоятельно призывавшего его бежать, "утверждая, что город через несколько часов, если не сказать дней, будет в руках Медичи". Варчи добавляет, что Антонио Мини ехал в сопровождении Микеланджело, и, согласно его рассказу, трое мужчин вместе прибыли в Феррару. Там герцог предложил гостеприимство Микеланджело, который отказался обменять свою гостиницу на дворец, но предоставил все наличные деньги, которые имел при себе, в распоряжение его превосходительства.

Сеньи, кратко упоминая об этом бегстве Микеланджело из Флоренции, говорит, что он прибыл в Кастельнуово вместе с Ринальдо Корсини и что то, что они сообщили Никколо Каппони о предательстве Малатесты и состоянии города, так подействовало на бывшего гонфалоньера, что он умер от лихорадки через семь дней. Нарди, превосходный авторитет во всем, что касалось Флоренции во время осады, подтверждает сообщение о том, что Микеланджело покинул свой пост вместе с Корсини в панике; "по общему согласию или из-за страха войны, как часто бывает из-за хрупкости человека". Вазари, который в своем рассказе об этом эпизоде, похоже, имел перед глазами рассказ Варчи, добавляет небольшую информацию о том, что Микеланджело сопровождал в бегстве не только Антонио Мини, но и его старый друг Пилото. Возможно, стоит добавить, что, читая в архиве Буонарроти, я обнаружил два письма от друга по имени Пьеро Паэсано, адресованные Микеланджело 1 января 1530 года и 21 апреля 1532 года, в обоих из которых говорится о его "бегстве из Флоренции". В более раннем письме прямо говорится: "Я слышал от Санти Кватро (вероятно, кардинала), что вы покинули Флоренцию, чтобы спастись от досады, а также от злой судьбы войны, в которую вовлечена страна". Эти письма, которые не были отредактированы и первое из которых важно, поскольку оно было отправлено Микеланджело во Флоренцию, помогают доказать, что друзья Микеланджело считали, что он сбежал из Флоренции.

Было необходимо остановиться на этих деталях, отчасти для того, чтобы читатель мог составить собственное суждение о мотивах, побудивших Микеланджело покинуть свой официальный пост во Флоренции, а отчасти потому, что теперь нам предстоит рассмотреть *Рикордо*, упомянутого выше, с загадочной датой - 10 сентября. Этот документ представляет собой отчет о расходах, понесенных во время четырнадцатидневного пребывания в Венеции. Он гласит следующее:—

"Достопочтенный сэр. В Венеции, десятого сентября.... Десять дукатов Ринальдо Корсини. Пять дукатов мессеру Лордану за аренду дома. Семнадцать лир за чулки Антонио (возможно, мини). За два табурета, стол для еды и сундук - полдуката. Восемь сольдо за солому. Сорок сольдо за аренду кровати. Десять лир мужчине (*фанте*), который приехал из Флоренции. Три дуката Бондино за путешествие в Венецию на лодках. Двадцать сольдо Пилото за пару туфель. Четырнадцатидневный пансион в Венеции, двадцать лир.

Судя по дате незаконченного письма, под которым записаны эти пункты, утверждается, что Микеланджело, должно быть, был в Венеции в начале сентября, перед своим бегством из Флоренции в конце того же месяца. Но какое бы значение мы ни придавали этой единственной дате, нет никаких подтверждающих доказательств того, что он дважды ездил в Венецию, и все в *Рикордо* указывает на то, что это относится к периоду его бегства из Флоренции. Сумма, выплаченная Корсини, стоит на первом месте, потому что она, должно быть, была выплачена, когда этот человек прервал поездку в Ферраре. Упоминаются Антонио Мини и Пилото: был нанят дом, обставленный с обычной для Микеланджело бережливостью, как будто он рассчитывал жить здесь долго. Все это подтверждают Бусини, Варчи, Сеньи, Нарди и Вазари в общих чертах своих отчетов. Я придерживаюсь мнения, что без дополнительных доказательств *Рикордо*, несмотря на его дату, не подтвердит точку зрения Готти о том, что Микеланджело отправился в Венецию с тайной миссией в конце августа 1529 года. Вряд ли его назначили чрезвычайным послом; синьория нуждалась в его услугах дома; а после Феррары Венеция не имела особого значения, чтобы показывать генеральному контролеру обороны земляные укрепления и бастионы.

IV

Варчи говорит, что Микеланджело, прибыв в Венецию, "желая избежать визитов и церемоний, злейшим врагом которых он был, и чтобы жить в одиночестве, по своему обыкновению, вдали от общества, тихо удалился в Джудекку; но Синьория, не в силах проигнорировать приезд столь выдающегося человека, послала двух своих первых вельмож навестить его от имени Республики и любезно предложить все, в чем мог нуждаться он или кто-либо из его окружения". Этот публичный комплимент подчеркнул величие его славы как художника и показал, с каким уважением относятся к искусству их великолепные и наиболее прославленные светлости". Вазари добавляет, что дож, которого он называет Гритти, поручил ему спроектировать мост через Риальто, изумительный как по конструкции, так и по украшению.

Тем временем синьория Флоренции издала указ о объявлении вне закона тринадцати граждан, самовольно покинувших территорию. Он был обнародован 30 сентября и угрожал им суровыми карами, если они не явятся до 8 октября. 7 октября был опубликован второй указ, конфискующий имущество многочисленных изгнанников. Но в этом документе нет имени Микеланджело; а третьим указом, датированным 16 ноября, правительство, судя по всему, удовлетворилось лишением его должности и прекращением выплаты жалованья. Из того, что рассказывают Кондиви и Варчи, мы действительно заключаем, что они проявили большое

рвение вернуть его и сообщили об этом своем намерении своему посланнику в Ферраре. Бегство Микеланджело из Флоренции казалось делом достаточной важности, чтобы быть включенным в депеши французского посла, проживающего в Венеции. Лазарь де Баиф, зная о желании своего хозяина воспользоваться услугами великого скульптора и, вероятно, будучи осведомленным о собственном желании Буонарроти уехать во Францию, в октябре написал Франциску несколько писем, в которых сообщал, что Микеланджело можно легко убедить присоединиться к его двору. Однако мы не знаем, последовал ли король этому намеку.

Его друзья дома приняли меры предосторожности и забрали его вещи, опасаясь, что может быть издан указ об их конфискации. У нас есть список вин, пшеницы и мебели, найденный в его доме и переданный служанкой Катериной его старому другу Франческо Граначчи на хранение. Они также сделали все возможное, чтобы убедить Микеланджело в том, что он должен принять меры для возвращения под подписку о невыезде. Галеотто Джуни написал по этому поводу в Военное министерство, датированное 13 октября, из Феррары. Он говорит, что Микеланджело умолял его заступиться за него и что он готов вернуться и пасть к ногам их светлостей. В ответ на это послание 20-го числа в Джуни было отправлено известие о том, что синьория подписала охранную грамоту для Буонарроти. 22-го Граначчи заплатил Себастьяно ди Франческо, камнерезу, к которому Микеланджело был очень привязан, деньги за его поездку в Венецию. По-видимому, этот человек отправился в путь 23-го числа с письмами от Джована Баттисты делла Палла, который теперь отказался от всякого намерения удалиться во Францию и с энтузиазмом участвовал в обороне Флоренции. По возвращении Медичи Палла был заключен в Пизанский замок и поплатился за свой патриотизм смертью. Второе письмо, которое он написал Микеланджело по этому поводу, заслуживает перевода, поскольку оно доказывает высокий дух, с которым жители Флоренции теперь ожидали приближения принца Оранского и его ветеранской армии. "Вчера я отправил вам письмо вместе с десятью письмами от других друзей и охранную грамоту, выданную синьорией на весь ноябрь, и хотя я уверен, что оно дойдет до вас в целостности и сохранности, я беру на себя предосторожность и прилагаю копию под этой обложкой. Вряд ли мне нужно повторять то, что я так подробно написал в своем последнем письме, и я не стану обращаться к друзьям с той же целью. Я знаю, что все они в один голос, без малейших разногласий или колебаний, призвали вас немедленно по получении их писем и охранной грамоты вернуться домой, чтобы сохранить вашу жизнь, вашу страну, ваших друзей, вашу честь и ваше имущество, а также насладиться теми временами, которых вы так искренне желали и на которые надеялись. Если бы кто-нибудь предсказал, что я смогу без малейшего ужаса выслушать известие об армии вторжения, марширующей к нашим стенам, это показалось бы мне невозможным. И все же сейчас я уверяю вас, что я не только совершенно бесстрашен, но и полон уверенности в славной победе. В течение многих прошедших дней моя душа была наполнена такой радостью, что если Бог, либо за наши грехи, либо по какой-то другой причине, согласно тайнам Своего справедливого суда, не допустит, чтобы эта армия была разбита в наших руках, моя печаль будет такой же, как когда теряешь не то хорошее, на что надеялся, но то, что приобрел и попал в плен. До такой степени я убежден в своем фиксированном воображении в нашем успехе и внес его на свой капитальный счет. Я уже предвижу, что наша система ополчения, созданная на постоянной основе и объединенная с системой управления территорией, поднимет наш город до небес. Я размышляю об укреплении Флоренции, не временном, как сейчас, а со стенами и бастионами, которые будут построены в будущем. Главный и самый трудный шаг уже сделан; все пространство вокруг города чисто вымыто, без учета церквей или монастырей, в соответствии с общественной потребностью. Я

вижу в этих наших согражданах благородный дух презрения ко всем их потерям и ушедшей роскоши жизни на даче; замечательное единство и рвение к сохранению свободы; страх перед одним Богом; уверенность в Нем и в справедливости нашего дела; бесчисленное множество других благ, которые, несомненно, вернут золотой век, и которыми, я искренне надеюсь, вы будете наслаждаться вместе со всеми нами, вашими друзьями. По всем этим причинам я самым искренним образом умоляю вас, из глубины моего сердца, немедленно приехать и проехать через Лукку, где я встречу с вами и буду сопровождать вас с должной формальностью и церемониями до приезда сюда: таково мое горячее желание, чтобы наша страна не потеряла вас, а вы ее. Если после вашего прибытия в Лукку вам по какой-нибудь случайности не удастся найти меня, и вы не захотите приезжать во Флоренцию без моего общества, умоляю, напишите хоть слово. Я немедленно отправлюсь в путь, поскольку уверен, что получу разрешение..... Бог, по Своей доброте, сохранит тебя в добром здравии и вернет к нам целой и счастливой".

Микеланджело отправился в свое путешествие вскоре после получения этого письма. Он был в Ферраре 9 ноября, как явствует из депеши, написанной Галеотто Джуни, рекомендующего его правительству Флоренции. Патентные письма с печатью герцога обеспечивали ему свободный проезд через город Модена и провинцию Гарфаньяна. Несмотря на эти условия, он, по-видимому, столкнулся с трудностями в пути из-за беспокойной обстановки в стране. Его друг Джован Баттиста Палла ждал его в Лукке, не имея информации о его передвижениях вплоть до 18 числа этого месяца. Он покинул Флоренцию 11-го и провел неделю в Пизе и Лукке, тщетно ожидая новостей. Затем, "встав одной ногой в стремя", как он говорит, поскольку "лицензия, выданная синьорией", истекла, он отправляет еще одно послание в Венецию, призывая Микеланджело не медлить больше ни дня. "Поскольку я не могу убедить себя в том, что вы не намерены приезжать, я настоятельно прошу вас подумать, если вы еще не начали, о том, что имущество тех, кто вместе с вами был объявлен вне закона, продается, и если вы не прибудете в срок, установленный вашей охранной грамотой, то есть в течение этого месяца, то же самое произойдет с вами без возможности какого—либо смягчения. Если вы все-таки приедете, на что я все еще надеюсь и твердо верю, поговорите здесь с моим уважаемым другом мессером Филиппо Каландрини, которому я дал указания, как вам без проблем прибыть из этого города. Да хранит вас Бог от беды и даруй нам вскоре увидеть вас победителями в нашей стране с Его помощью".

С этим письмом Палла, который, безусловно, был хорошим другом своенравного художника и вдобавок дружелюбным человеком, исчезает из этой истории. Примерно 20 ноября Микеланджело вернулся во Флоренцию. Мы не знаем, как он закончил путешествие и как его приняли; но 23-го числа приговор о признании вне закона был заменен исключением из Большого Совета на три года. Он немедленно приступил к работе в Сан-Миниато, укрепив бастионы и превратив церковную башню в базу для снайперов. Флоренция к этому времени потеряла всю свою территорию, за исключением нескольких укрепленных пунктов: Пизы, Ливорно, Ареццо, Эмполи, Вольтерры. Император Карл V. передал ее свободы Клименту Барселонским миром (20 июня 1529 г.), и теперь Республике было суждено стать уделом его незаконнорожденной дочери, вышедшей замуж за бастарда Алессандро де Медичи. Армии принца Оранского оставалось только взять город. Когда прибыл Микеланджело, императорские войска были сосредоточены на высотах над городом. Неизбежный конец неравной борьбы мог быть ясно предвиден теми, у кого не было энтузиазма Паллы поддерживать свою веру. Несмотря на гений и дух Ферруччи, несмотря на добрую волю горожан, Флоренция была обречена на падение. Признавая, что Микеланджело покинул свой пост в минуту паники, мы

должны отдать ему справедливость, вспомнив, что он вернулся на него, когда все его самые мрачные прогнозы медленно, но верно сбывались. Хуже всего было то, что его старый враг, Малатеста Бальони, теперь начал регулярную систему интриг с Клементом и принцем Оранским, закончившихся предательской уступкой города. Только в августе 1530 года Флоренция окончательно капитулировала. И все же месяцы, прошедшие между этой датой и возвращением Микеланджело из Венеции, были всего лишь предсмертной агонией, прерываемой спазмами безрезультатного героизма.

Описывая работы в Сан-Миниато, Кондиви уделяет большое внимание плану Микеланджело по оснащению колокольни. "Непрекращающаяся канонада противника разрушила его во многих местах, и существовал серьезный риск того, что он может рухнуть, что нанесет большой урон войскам, находившимся внутри бастиона. Он приказал принести большое количество матрасов, хорошо набитых шерстью, и ночью спустил их с вершины башни до ее основания, защищая те части, которые подверглись воздействию огня. Поскольку карниз выступал вперед, матрасы свободно висели в воздухе на расстоянии шести локтей от стены; так что, когда прилетали вражеские снаряды, они почти не причиняли вреда, частично из-за расстояния, которое они преодолели, а частично из-за сопротивления, оказываемого этим качающимся, податливым вооружением". Анонимный автор, которого цитирует Миланези, дает довольно вразумительный отчет о системе, принятой Микеланджело. "Внешние стены бастиона были сложены из необожженного кирпича, глина для которого была смешана с рубленой паклей. Вся его толщу он засыпал землей, и, - добавляет этот критик, - из всех уцелевших зданий это единственное уцелело во время осады". Было высказано возражение, что при проектировании этих бастионов он увеличил количество фланговых линий и амбразур сверх того, что было либо необходимо, либо безопасно. Но, замечает анонимный автор, все, чего требовал его долг архитектора, - это составить план, соответствующий характеру местности, оставив детали инженерам-практикам и военным. "Если, таким образом, он и допустил какие-либо ошибки в этих вопросах, то это была не столько его вина, сколько вина правительства, которое не предоставило ему опытных помощников. Но как простые торговцы могут понять военное искусство, которое нуждается в такой же науке, как и любое другое искусство, и даже больше, поскольку оно, очевидно, более благородно и более опасно?" Доверие, оказанное ему сейчас, еще раз подтверждается лицензией, выданной 22 февраля 1530 года, дающей ему право подняться на купол Кафедрального собора по особому случаю с двумя спутниками, чтобы получить общий обзор окрестностей Флоренции.

У Микеланджело, исполнявшего эти серьезные обязанности, не могло быть много времени, чтобы посвятить его искусству. Тем не менее, нет причин сомневаться в решительном заявлении Вазари о том, что он продолжал тайно работать над памятниками Медичи. Делать это открыто, когда город был в смертельном конфликте с Клементом, было бы опасно; и все же каждый, кто понимает темперамент художника, должен чувствовать, что такой человек, как Буонарроти, скорее всего, искал отдыха и отвлечения от мучительных тревог в успокаивающем труде резца. Несомненно также, что в последние месяцы осады он нашел время написать портрет Леды для герцога Феррарского, о котором будет упомянуто в надлежащем месте.

Флоренция капитулировала в августе 1530 года. Условия были составлены доном Ферранте Гонзагой, который командовал имперскими войсками после смерти Филиберто, принца Оранского, совместно с генеральным комиссаром папы Баччо Валори. Малатеста Бальони, хотя и продолжал бормотать, что Флоренция "не конюшня для мулов" (намекая на то, что все Медичи

были незаконнорожденными), одобрил эти статьи и своим поведением показал, что он давно замыслил государственную измену. Акт о капитуляции был завершен 12-го числа и неохотно принят синьорией. Валори, поддерживаемая военными силами Бальони, безраздельно властвовала в городе и готовилась восстановить изгнанную семью принцев. В нем говорилось, что Марко Дандоло из Венеции, когда до Прегади дошла весть о падении Флоренции, громко воскликнул: "Бальони надел на голову шапку величайшего предателя в истории человечества".

V

Город был спасен от разрушения удачной ссорой между итальянскими и испанскими войсками в имперском лагере. Но как только Климент осознал, что Флоренция находится в его власти, он пренебрег условиями капитуляции и начал действовать как самодержавный деспот. Прежде чем доверить правительство своим родственникам, кардиналу Ипполито и Алессандро герцогу Пеннскому, он заставил Валори возбудить ряд уголовных дел против патриотов. Баттиста делла Палла и Рафаэлло Джиролами были отправлены в тюрьму и отравлены. Пятеро граждан были подвергнуты пыткам и обезглавлены в один из октябрьских дней. Те, кому удалось бежать из Флоренции, сотнями были приговорены к изгнанию, объявлению вне закона и конфискации имущества. КарлуV пришлось, наконец, вмешаться и положить конец ярости папской мести. Насколько жестоким и раздраженным был ум Климента, можно понять из его обращения с фра Бенедетто да Фояно, который поддерживал дух горожан своими пламенными проповедями во время лишений осады. Фояно попал в лапы Малатесты Бальони, который немедленно отправил его в Рим. По приказу папы несчастный монах был брошен в худшую темницу замка С. Анджело, и там медленно умер от голода, постепенно уменьшая свою ежедневную порцию хлеба и воды. Читатели Мемуаров Бенвенуто Челлини, вероятно, помнят ужас, с которым он говорит об этом подземелье и о его ужасных воспоминаниях, когда ему выпало быть заключенным там.

При таком настроении Климента неудивительно, что Микеланджело трепетал за свою собственную жизнь и свободу. Как говорит Варчи, "Он был членом Девятки, укрепил холм и вооружил колокольню Сан-Миниато. Что было еще более досадно, его обвинили, хотя и ложно, в предложении снести дворец Медичи, где в его детстве Лоренцо и Пьеро де Медичи оказывали ему честь как гостю за своими столами, и назвать место, на котором он стоял, "Местом мулов". По этой причине он спрятался, как утверждают Кондиви и Варчи, в доме верного друга. Сенатор Филиппо Буонарроти, который усердно собирал предания о своем прославленном предке, считал, что его настоящим местом уединения была колокольня Сан-Николо за рекой Арно. "Когда ярость Климента улеглась, - рассказывает Кондиви, - он написал во Флоренцию, приказав разыскать Микеланджело, и добавил, что, когда его найдут, если он согласится продолжать работу над памятниками Медичи, его следует оставить на свободе и обращаться с ним с должной вежливостью. Услышав об этом, Микеланджело вышел из своего укрытия и вернул статуи в ризницу Святого Лоренцо, движимый к этому скорее страхом перед папой, чем любовью к Медичи". Из переписки, которая велась между Римом и Флоренцией в ноябре и декабре, мы узнаем, что его прежняя пенсия в размере пятидесяти крон в месяц была возобновлена и что Джован Баттиста Фигиованни, приор Святого Лоренцо, был назначен папским агентом и казначеем.

Инцидент, представляющий определенный интерес в истории искусства Флоренции, связан с этим возвращением Медичи, а также, вероятно, с желанием Климента сосредоточить энергию Микеланджело на ризнице. Еще 10 мая 1508 года Пьеро Содерини написал маркизу Масса-

Каррарскому, умоляя его сохранить большой мраморный блок до тех пор, пока Микеланджело не сможет приехать лично и проследить за его обработкой для установки колоссальной статуи на площади. После смерти Льва камень был передан Баччо Бандинелли; но Микеланджело, находившийся в фаворе у правительства во время изгнания Медичи, получил его в дар. Его первым намерением, в котором Бандинелли последовал за ним, было изобразить Геркулеса, попирающего Какуса, который должен был служить подвеской его собственному Давиду.

Решением синьории, датированным 22 августа 1528 года, нам сообщается, что мрамор был доставлен во Флоренцию примерно тремя годами ранее, и что Микеланджело теперь получил инструкции, изложенные в самых лестных выражениях, приступить к созданию группы из двух фигур до ее завершения. Если Вазари можно доверять, Микеланджело сделал множество рисунков и моделей для Какуса, но впоследствии передумал и решил, что извлечет из глыбы Самсона, торжествующего над двумя распростертыми филистимлянами. Доказательства этого изменения плана не являются абсолютно убедительными. Обсуждение, состоявшееся 22 августа 1528 года, действительно оставило на его усмотрение вопрос о том, следует ли ему казнить Геркулеса и Какуса или любую другую группу из двух фигур; и английская нация в Южном Кенсингтоне обладает одной из его благородных маленьких восковых моделей Геркулеса. Поэтому мы, возможно, можем предположить, что в то время как Бандинелли придерживался Геркулеса и Какуса, Микеланджело в конце концов остановился на Самсоне. Во всяком случае, квартал был отреставрирован в 1530 году Бандинелли, создавшим незаконнорожденную группу, которая до сих пор уродует Флорентийскую пьядца.

У Микеланджело были некоторые причины завидовать Бандинелли, который пользовался значительным влиянием при дворе Медичи и был беспринципным врагом как на словах, так и на деле. Человека, которого ненавидели более широко и яростно, чем Бандинелли, на свете не было. Если случалась какая-нибудь пакость, которую можно было приписать ему с наименьшим правдоподобием, вина ложилась на него. Соответственно, когда мастерская Буонарроти была взломана, люди сказали, что виновником был Бандинелли. Антонио Мини оставил следующую запись об этом событии: "За три месяца до осады в мастерскую Микеланджело на Виа Моцца ворвались с резцами, было украдено около пятидесяти рисунков фигур, и среди них рисунки для гробниц Медичи и другие, представляющие большую ценность; также четыре модели из воска и глины. Молодые люди, которые это делали, случайно оставили стамеску, помеченную буквой М., что и привело к их открытию. Когда они узнали, что их обнаружили, они сбежали или спрятались и послали сказать, что вернут украденные вещи, и попросили прощения". Теперь зубило с клеймом "М" принадлежало Микеланджело, отцу Баччо Бандинелли, и никто не сомневался, что взломщиком был он.

Историю "Леды" Микеланджело, которая ныне сохранилась лишь в виде сомнительных копий, можно представить отрывком из рассказа Кондиви о визите его мастера в Феррару в 1529 году. Герцог принял его с большой радостью, не столько из-за его выдающейся славы, сколько из-за того, что дон Эрколе, его сын, был капитаном синьории Флоренции. Выезжая с ним лично, герцог не упустил из виду ничего, относящегося к делу его миссии, будь то укрепления или артиллерия. Кроме того, он открыл свою собственную сокровищницу, выставив все ее содержимое, и особенно некоторые картины и портреты своих предков, выполненные превосходными мастерами своего времени. Когда приблизился час отъезда Микеланджело, герцог в шутку сказал ему: "Теперь ты мой пленник. Если вы хотите, чтобы я отпустил вас на свободу, я требую, чтобы вы пообещали сделать мне что-нибудь своими руками, в соответствии

с вашей волей и фантазией, будь то скульптура или картина". Микеланджело согласился; и когда он прибыл во Флоренцию, хотя и был завален работой для оборонительных сооружений, он начал большую картину для салуна, изображающую съезд лебедя с Ледой. Также было введено разбивание яйца, из которого, согласно древней басне, произошли Кастор и Поллукс. Герцог услышал об этом и по возвращении Медичи испугался, что может потерять столь великое сокровище в результате последовавших народных волнений. Соответственно, он послал одного из своих джентльменов, который застал Микеланджело дома и осмотрел картину. Осмотрев ее, мужчина воскликнул: "О! это сущий пустяк." Микеланджело спросил, в чем заключается его собственное искусство, понимая, что люди могут составить правильное суждение только о том искусстве, которым они занимаются. Другой усмехнулся и ответил: "Я купец". Возможно, он почувствовал себя оскорбленным этим вопросом и тем, что его не признали как дворянина; возможно, он также хотел принизить трудолюбие флорентийцев, которые по большей части заняты торговлей, как бы говоря: "Вы спрашиваете меня, в чем заключается мое искусство? Неужели ты думаешь, что такой человек, как я, может быть торговцем? Микеланджело, поняв, к чему он клонит, зарычал: "Ты ведешь плохие дела для своего господина! Убирайся!" Отпустив таким образом герцогского гонца, он через некоторое время подарил картину одному из своих слуг, который, имея двух сестер, на которых должен был жениться, умолял о помощи. Он был отправлен во Францию и там куплен королем Франциском, где и существует до сих пор".

На самом деле, теперь мы знаем, что Антонио Мини, долгое время мастер всех работ Микеланджело, стал совладельцем этой Леды и увез ее с собой во Францию. Некий Франческо Тедадьди приобрел денежный интерес к картине, копию с которой некто Бенедетто Бене сделал в Лионе в 1532 году. Оригинал и копия были перевезены Мини в Париж в 1533 году и переданы на хранение в дом Джулиано Буонакорси, откуда они каким-то непонятным образом были переданы на хранение Луиджи Аламанти и, наконец, перешли во владение короля. Тем временем Антонио Мини умер, и Тедадьди написал отчет о своих убытках и путанный отчет о денежных делах и брокерском бизнесе, который он отправил Микеланджело в 1540 году. "Леда" оставалась в Фонтенбло до правления Людовика XIII, когда г-н Деснойе, государственный министр, приказал уничтожить картину из-за ее непристойности. Пьер Мариетт говорит, что этот приказ не был приведен в исполнение, поскольку полотно в прискорбно изуродованном состоянии появилось вновь примерно за семь или восемь лет до даты написания и было им увидено. Несмотря на травмы, он мог проследить за рукой великого мастера; "и я признаюсь, что ничто из того, что я видел от кисти Микеланджело, не показывало лучшей живописи". Он добавляет, что она была отреставрирована второсортным художником и отправлена в Англию. Что стало с копией Мини, неизвестно. У нас есть картина в Дрезденской галерее, карикатура в коллекции Королевской академии Англии и большая картина маслом, сильно пострадавшая, в запасниках Национальной галереи. В дополнение к этим работам, в Национальном музее Флоренции находится небольшая мраморная статуя. Все они представляют дизайн Микеланджело. Если простая непристойность могла оправдать Деснойерса в его попытке уничтожить шедевр, то эта картина заслужила свою участь. Она изображала акт соития лебедя и женщины; и хотя мы не можем считать Микеланджело ответственным за отталкивающее выражение лица Леды, которое отводит мрамору Барджелло место среди порнографических произведений искусства, нет оснований предполагать, что общая схема его концепции была оставлена в сделанных с него копиях.

Микеланджело, будучи истинным художником, озабоченным только представлением своего предмета, по-видимому, оставался равнодушным к его моральным качествам. Будь то распятие, или соединение лебедя с Ледой, или изнасилование Ганимеда, или убийство Олоферна в его палатке, или рождение Евы, он стремился ухватить центральную точку в ситуации и подчеркнуть ее значение с помощью имеющихся в его распоряжении неисчерпаемых средств для придания пластической формы идее. Однако те, кто обратил внимание на его работы, обнаружат, что он всегда находил эмоциональные качества, соответствующие природе предмета. Его способы обращения с религиозными и мифологическими мотивами различаются по чувствам, и то и другое отличается от его трактовки драматических эпизодов. Разум человека превратился в зеркало, отражающее видение, злорадствующее над ним; его не заботило, каким было это видение, лишь бы он мог передать его в линиях пластической гармонии и выразить максимум чувства, которое содержала тема.

Среди множества статуй, оставшихся незаконченными Микеланджело, есть одна, относящаяся к этому периоду его жизни. "Чтобы снискать расположение Баччо Валори, - говорит Вазари, - он начал работу над мраморной статуей высотой в три локтя. Это был Аполлон, вытаскивающий стрелу из своего колчана. Он почти закончил ее. Сейчас она стоит в покоях князя Флоренции; произведение редчайшей красоты, хотя и не совсем законченное". Это благородное произведение скульптуры иллюстрирует уверенность и свободу руки мастера. Хотя отсутствуют последние штрихи резца, каждая веточка трепещет и пульсирует жизнью. Мрамор, кажется, обрастает плотью под штрихованными линиями, оставленными на его поверхности. Поза молодого бога, полного силы и жилистости, достойна восхищения не меньше дерзостью, чем непринужденностью и свободой. Был ли прав Вазари в своем объяснении действия этой фигуры, можно считать более чем сомнительным. Если бы мы не привыкли называть его Аполлоном, мы скорее были бы склонны причислить его к Рабам Лувра, с которыми по ощущениям и дизайну он имеет поразительное сходство. Действительно, можно с некоторой долей вероятности предположить, что, отчаявшись довести свой великий замысел строительства гробницы Юлия до конца, он использовал одного из предполагаемых пленников для подарка всемогущему визирю тиранов Медичи. В заключение следует добавить, что в желании Микеланджело подружиться с Валори не было ничего раболепного. Он смирился с политической ситуацией; и у нас есть веские основания, судя по письмам, написанным Валори позже из Рима, полагать, что этот человек проявлял искренний интерес к великому художнику. Более того, Варчи, который необычайно строг в своих суждениях об агентах Медичи, прямо заявляет, что Баччо Валори был "менее жесток, чем другие Паллески, оказывая многие и заметные услуги одним людям из добрых чувств, а другим за деньги (поскольку имел мало, а тратил много); и это ему было вполне по силам, поскольку он был тогда сеньором Флоренции, и первые граждане страны ухаживали за ним и пополняли его свиту".

VI

Во время осады Лодовико Буонарроти проводил время в Пизе. С ним был его маленький внук Лионардо, единственный наследник мужского пола в семье. Родившемуся 25 сентября 1519 года мальчику было сейчас ровно одиннадцать лет, и к моменту смерти отца в 1528 году он уже два года оставался сиротой. Лионардо был болен, и старику не хотелось возвращаться. Двое его сыновей, Джисмондо и Джансимоне, пообещали забрать его домой, когда страна станет безопасной для путешествий. Но они медлили; и наконец, 30 сентября Лодовико написал Микеланджело следующее: "Некоторое время назад я отправил письмо Джисмондо, от

которого вы, вероятно, узнали, что я остаюсь здесь, и даже слишком надолго; ибо полет чистой души Буонаррото на небеса, и моя собственная нужда, и искреннее желание вернуться домой, и состояние здоровья Нардо - все это вызывает у меня беспокойство. Мальчик уже несколько дней нездоров и страдает, и я беспокоюсь о нем ". Вероятно, были найдены какие-то средства для того, чтобы благополучно сопроводить их обоих в Сеттиньяно. Мы больше ничего не слышим о Лодовико до момента его смерти, дата которой не установлена с уверенностью.

С осени 1530 года до конца 1533 года Микеланджело работал над памятниками Медичи. Его письма за весь этот период необычайно скудны, но мы располагаем достаточной информацией из других источников, чтобы позволить нам реконструировать часть его жизни. То, что можно назвать хронической болезнью его существования, это нескончаемое беспокойство о могиле Юлия, снова приняло острую форму весной 1531 года. Переписка с Себастьяно дель Пьомбо, прерванная с 1525 года, теперь становится обильной и позволяет нам проследить некоторые шаги, которые привели к заключению нового и торжественного контракта в мае 1532 года.

Возможно, Микеланджело решил, что ему следует отправиться в Рим в начале года. Если мы правы, относя письмо, написанное Бенвенуто делла Вольпайя из Рима 18 января, к 1531 году, а не к 1532-му, он, должно быть, уже решился на этот шаг. Документ любопытен в нескольких отношениях. "Ваше письмо от 13-го числа сообщает мне, что вам нужна комната. Я буду рад, если смогу быть вам полезен в этом вопросе; на самом деле, это совсем не то, что я хотел бы сделать для вас. Я могу предложить вам одну-две комнаты без малейших неудобств; и вы не могли бы доставить мне большего удовольствия, чем поселиться вместе со мной в любом из двух мест, которые я сейчас опишу. Его Святейшество поместил меня в Бельведере и назначил тамошним стражем. Завтра мои вещи будут перевезены туда, на постоянное место жительства, и я могу предоставить в ваше распоряжение комнату с кроватью и всем, что вы пожелаете. Вы даже можете въехать через городские ворота, которые ведут к винтовой лестнице, и добраться до своей и моей квартиры, не проезжая через Рим. Отсюда я могу впустить вас во дворец, потому что у меня к вашим услугам ключ; и что еще лучше, папа приезжает каждый день, чтобы навестить нас. Если вы остановите свой выбор на Бельведере, вы должны сообщить мне день вашего отъезда и о том, когда вы прибудете. В таком случае я займу свой пост у винтовой лестницы Браманте, где вы сможете меня видеть. Если вы пожелаете, никто, кроме моего брата, Моны Лизабетты и меня, не будет знать, что вы здесь, и вы будете поступать так, как вам заблагорассудится; короче говоря, я искренне прошу вас выбрать этот план. В противном случае приезжайте в Борго Нуово, к домам, построенным Вольтеррой, к пятому дому по направлению к Сан-Анджело. Я снял его, чтобы жить там, и мой брат Фруозино тоже собирается жить в нем и держать магазин. Там в вашем распоряжении будет комната или две, если хотите. Пожалуйста, передайте письмо Томмазо ди Стефано Миниатере, который адресует его мессеру Лоренцо де Медичи, и я быстро получу его.

Из этих предложений ничего не вышло. Но то, что Микеланджело не отказался от идеи отправиться в Рим, явствует из письма Себастьяно, написанного 24 февраля. Это был первый разговор между друзьями после ужасных событий 1527 и 1530 годов. На этот раз веселость монаха-эпикурейца покинула его. Он пишет так, как будто те ужасные месяцы разграбления Рима все еще живы в его памяти. "После всех этих испытаний, невзгод и опасностей Всемогущий Бог оставил нас живыми и здоровыми по Своей милости и безмерной доброте. Вещь, по правде говоря, чудесная, когда я размышляю об этом; за что Его Величество вечно пребывает в благодарности... А теперь, сплетни мои, поскольку мы прошли сквозь огонь и воду

и испытали то, о чем и не мечтали, давайте поблагодарим Бога за все; и тот небольшой остаток, который остался нам от жизни, пусть мы, по крайней мере, используем в таком покое, какой только можем обрести. По правде говоря, то, что делает или не делает фортуна, не имеет большого значения, учитывая, какая она мерзкая и унылая. Я доведен до того, что, если вселенная рухнет вокруг меня, мне будет все равно, я буду только смеяться. Менигелла расскажет вам, что такое моя жизнь, какой я есть. Я все еще не кажусь себе тем Бастиано, которым был до увольнения. Я все еще не могу прийти в себя ". В постскрипуме к этому письму, красноречивом своей наивностью, Себастьяно говорит, что не видит никакой причины для приезда Микеланджело в Рим, кроме как присматривать за своим домом, который вот-вот разрушится, а мастерская разваливается на куски. В другом письме от 29 апреля Себастьяно повторяет, что Микеланджело нет необходимости приезжать в Рим, хотя бы для того, чтобы помириться с папой. Климент искренне его друг и простил ту роль, которую он сыграл во время осады Флоренции. Затем он сообщает своим сплетникам, что, недавно побывав в Пезаро, он познакомился с художником Джироламо Генгой, который пообещал оказать помощь в деле создания гробницы Юлия. Герцог Урбинский, согласно рассказу этого человека, очень хотел, чтобы все было закончено. "Я ответил, что работа продвигается, но для ее завершения необходимо 8000 дукатов, и мы не знаем, где взять эти деньги. Он сказал, что герцог предоставит все необходимое, но его светлость боялся потерять и дукаты, и работу и был склонен сердиться. После долгих разговоров он спросил, нельзя ли выполнить гробницу в уменьшенном масштабе, чтобы удовлетворить обе стороны. Я ответил, что с вами следует посоветоваться." Из этого у нас есть основания сделать вывод, что план, который был окончательно принят, о создании настенного памятника всего с несколькими фигурами, выполненными рукой Микеланджело, уже был предложен. В своем следующем письме Себастьяно сообщает о том, что он назначен на должность Пьомбаторе: "и если бы вы могли увидеть меня в моем качестве монаха, я уверен, вы бы рассмеялись. Я лучший монашеский псих в Риме". Агент герцога Урбинского, Иеронимо Стакколи, впервые появляется на сцене. Именно благодаря его переговорам прежние контракты на строительство гробницы Юлия были окончательно аннулированы и принят новый проект. Микеланджело предложил, с целью прекращения всех споров, завершить памятник в уменьшенном масштабе за свой счет и, кроме того, выплатить сумму в 2000 дукатов в счет удовлетворения любых претензий, которые Делла Ровере могли бы предъявить к нему. Это показалось слишком либеральным, и когда Клименту сообщили о проекте, он пообещал предложить более выгодные условия. Действительно, в ходе этих переговоров папа проявил наибольший интерес к делам Микеланджело. Стакколи, со стороны герцога, выдвинул возражения; и Себастьяно пришлось напомнить ему, что, если не будут сделаны некоторые уступки, проект гробницы может сорваться: "потому что не идет дождь Микеланджело, и вряд ли можно найти людей, которые сохранили бы работу, не говоря уже о том, чтобы закончить ее". Со временем вмешался посол герцога в Риме Джован Мария делла Порта, и на протяжении всего проекта с Климентом консультировались по каждой детали.

Себастьяно продолжал переписку все лето 1531 года. Тем временем неизвестность и беспокойство серьезно сказывались на здоровье Микеланджело. Уже в июне, должно быть, до Рима дошли вести о том, что его здоровье пошатнулось, потому что Климент прислал письмо, рекомендующее ему меньше работать и расслаблять свой дух физическими упражнениями. Ближе к осени он серьезно заболел. У нас есть письмо от Паоло Мини, дяди его слуги Антонио, написанное Баччо Валори 29 сентября. Описав красоту двух статуй для гробниц Медичи, Мини говорит, что опасается, что "Микеланджело долго не проживет, если не будут приняты какие-то

меры для его блага. Он очень много работает, мало и некачественно ест и еще меньше спит. Фактически, он страдает двумя видами расстройств: одно у него в голове, другое в сердце. Ни то, ни другое не является неизлечимым, поскольку у него крепкое телосложение; но для блага его головы Господь наш Папа должен запретить ему работать зимой в ризнице, воздух в которой вреден для него; а для его сердца лучшим средством было бы, если бы его Святейшество смог договориться с герцогом Урбино ". Во втором письме, от 8 октября, Мини снова настаивает на необходимости освободить разум Микеланджело от его тревог. Результатом было то, что Климент 21 ноября направил своему скульптору предписание, в котором Буонарроти было приказано под страхом отлучения от церкви отложить все работы, за исключением того, что было строго необходимо для памятников эпохи Медичи, и лучше заботиться о своем здоровье. 26 числа того же месяца Бенвенуто делла Вольпайя написал письмо, повторив то, что написал папа в своей записке, и добавив, что его Святейшество желает, чтобы он выбрал какую-нибудь мастерскую, более удобную для его здоровья, чем холодная и унылая ризница.

Несмотря на приказ Климента строго ограничить Микеланджело работой над памятниками Медичи, к нему продолжали обращаться с различными заказами. Так, кардинал Кибо написал в декабре, умоляя его предоставить проект гробницы, которую он намеревался воздвигнуть. Неизвестно, согласился ли Микеланджело.

В начале декабря Себастьяно возобновил свои сообщения по поводу гробницы Юлия, заявив, что Микеланджело не должен рассчитывать удовлетворить герцога, не выполнив работу, по крайней мере частично, самостоятельно. "Никто, кроме вас самих, не причиняет вам вреда.: Я имею в виду вашу выдающуюся славу и величие ваших работ. Я говорю это не для того, чтобы польстить вам. Поэтому я придерживаюсь мнения, что без какой-либо тени вас мы никогда не заставим эти стороны делать то, что мы хотим. Мне кажется, что вы могли бы легко создавать эскизы и модели, а затем поручить доработку любому мастеру, которого выберете. Но ваша тень там должна быть. Если вы возьметесь за дело таким образом, это будет пустяк; вы ничего не будете делать, а, казалось бы, делаете все; но помните, что работа должна выполняться в вашей тени". Серия депеш, отправленных между 4 декабря 1531 года и 29 апреля 1532 года Джован Марией делла Порта герцогу Урбино, подтверждает подробности, изложенные в письмах, которые Себастьяно все еще продолжал писать из Рима. В конце 1531 года Микеланджело выразил желание посетить Рим, теперь, когда переговоры с герцогом были почти завершены. Себастьяно, услышав это, отвечает: "За полчаса ты добьешься большего эффекта, чем я могу добиться за целый год. Я верю, что вы все устроите после двух слов с его Святейшеством; ибо наш Господь стремится удовлетворить ваши желания ". Он хотел присутствовать при составлении и подписании контракта. Однако Климент, хотя и сказал Себастьяно, что будет рад его видеть, не решался отправить необходимое разрешение, и только в апреле 1532 года он отправился в путь. Примерно 6-го, как явствует из сопроводительного письма, полученного в его отсутствие, он, должно быть, прибыл в Рим. Новый контракт был готов к подписанию не раньше 29-го числа, и в этот день Микеланджело уехал во Флоренцию, будучи, по его словам, в спешке отправлен папой в тот самый день, назначенный для его исполнения. В его отсутствие оно было должным образом подписано и засвидетельствовано перед Климентом; кардиналы Гонзага и да Монте и леди Феличе делла Ровере засвидетельствовали, в то время как Джован Мария делла Порта и Джироламо Стакколи действовали от имени герцога Урбино. Когда Микеланджело вернулся и увидел документ, он обнаружил, что нотариус вставил несколько пунктов, ущемляющих его интересы. "Я обнаружил более 1000 дукатов, несправедливо списанных с моего счета, а также дом, в котором я живу, и некоторые другие уловки, направленные на то,

чтобы разорить меня. Папа, конечно, не потерпел бы такого мошенничества, как может засвидетельствовать фра Себастьяно, поскольку он хотел, чтобы я пожаловался Клименту и повесил нотариуса. Клянусь, я никогда не получал денег, которые Джован Мария делла Порта выписал против меня и заставил сосредоточиться на контракте".

Трудно понять, почему Микеланджело не должен был немедленно принять меры для исправления этих ошибок. Он, по-видимому, прекрасно понимал, что обязан был вернуть 2000 дукатов, поскольку единственное письмо, написанное его ручкой и относящееся к 1532 году, датировано маем и адресовано Андреа Карантези в Пизу. В этом документе он консультируется с Карантези по поводу возможности получения этой суммы с добавлением 1000 дукатов. "У меня было на уме, чтобы не остаться голым, продать дома и имущество, а лиру обменять на десять сольди". Поскольку контракт так и не был выполнен, мошеннические пассажи, включенные в документ, не имели практического значения. Делла Порта, со своей стороны, в приподнятом настроении написал своему мастеру: "Вчера мы подписали новый контракт с Микеланджело, для ратификации которого вашей светлостью мы установили срок в два месяца. Оно по своей природе удовлетворит весь Рим и ставит в заслугу вашей светлости те усилия, которые вы приложили для его заключения. Микеланджело, который проявляет должное уважение к вашей светлости, пообещал сделать и прислать вам рисунок. Среди прочего, я обязал его собственноручно изготовить шесть статуэток, которые сами по себе будут целым миром, потому что они, несомненно, ни с чем не сравнимы. Остальное он, возможно, дополнил каким-нибудь скульптором по своему собственному выбору, при условии, что работа была выполнена под его руководством. Папа разрешает ему приезжать в Рим дважды в год, на два месяца каждый, чтобы продвинуть работу вперед. И он должен выполнить все за свой счет". Далее он говорит, что, поскольку гробница не может быть установлена в церкви Святого Петра, церковь Святого Пьетро в Винколи была выбрана как наиболее подходящая. Похоже, что грамота герцога была отправлена 5 июня и передана в руки Климента, так что Микеланджело, вероятно, не видел ее в течение нескольких месяцев. Делла Порта, снова написав герцогу 19 июня, сообщает, что Климент обещал разрешить Микеланджело приехать зимой в Рим и жить там, работая над гробницей. Но у нас нет прямой информации о его действиях после возвращения во Флоренцию в конце апреля 1532 года.

Будет полезно представить отчет Кондиви об этих сделках, связанных с гробницей Юлия, поскольку он проливает некоторый свет на личные чувства и мотивы скульптора, а также на фальсификацию контракта, которая в конечном итоге была раскрыта.

"Когда Микеланджело был вызван в Рим папой Климентом, агенты герцога Урбинского начали преследовать его по поводу гробницы Юлия. Климент, желавший нанять его во Флоренции, сделал все возможное, чтобы освободить, и назначил своим поверенным в этом деле мессера Томмазо да Прато, который впоследствии стал датарием. Микеланджело, однако, зная дьявольское расположение к нему герцога Алессандро и пребывая в большом страхе из-за этого, а также потому, что он питал любовь и почтение к памяти папы Юлия и прославленного дома Делла Ровере, напряг все силы, чтобы остаться в Риме и заняться гробницей. Что еще больше встревожило его, так это то, что все обвиняли его в том, что он получил от папы Юлия по меньшей мере 16 000 крон и потратил их на себя, не выполнив своих обязательств. Будучи человеком, заботящимся о своей репутации, он не мог вынести позора подобных сообщений и хотел, чтобы все дело было прояснено; и хотя он был уже стар, он не уклонялся от очень обременительной задачи завершить то, что начал так давно. В результате они вступили в спор

вместе, и его противники не смогли доказать выплату чего-либо подобного сумме, о которой впервые заговорили за границей; на самом деле, наоборот, не хватало более двух третей от всей суммы, первоначально оговоренной двумя кардиналами. Тогда Климент, решив, что нашел прекрасную возможность освободить его и использовать всю его энергию, позвал Микеланджело к себе и сказал: "Ну же, признайся, что ты хочешь сделать эту гробницу, но желаешь знать, кто заплатит тебе остаток". Микеланджело, хорошо зная, что папа хотел нанять его для его собственной работы, ответил: "Предположим, кто-нибудь найдется, кто заплатит мне". На что папа Климент: "Ты большой дурак, если позволяешь себе верить, что кто-то выйдет вперед и предложит тебе фартинг". Соответственно, его отец сказал: "Ты большой дурак, если позволяешь себе верить, что кто-то выйдет вперед и предложит тебе фартинг". адвокат мессер Томмазо и агенты герцога после некоторых переговоров пришли к соглашению, что гробница должна быть сооружена, по крайней мере, на ту сумму, которую он получил. Микеланджело, решив, что дело подошло к удачному завершению, с готовностью согласился. На него оказал большое влияние старший кардинал ди Монте, который был обязан своим продвижением Юлию II и приходился дядей Юлию III, милостью Божьей нашему нынешнему папе. Договоренность была следующей: он должен был сделать гробницу только с одним фасадом; должен был использовать те мраморные плиты, которые он уже выложил для четырехугольного памятника, приспособив их настолько, насколько позволяли обстоятельства; и, наконец, он должен был быть обязан изготовить шесть статуй собственноручно. Несмотря на это соглашение, папе Клименту было разрешено нанимать Микеланджело во Флоренции или где ему заблагорассудится в течение четырех месяцев в году, поскольку это требовалось его Святейшеству для его начинаний в Сан-Лоренцо. Таков был контракт, заключенный между герцогом и Микеланджело. Но здесь следует отметить, что после того, как все счета были составлены, Микеланджело тайно договорился с агентами его превосходительства о том, чтобы было сообщено, что он получил на несколько тысяч крон больше того, что ему было выплачено; цель состояла в том, чтобы сделать его обязательства перед герцогом Урбино более значительными и отговорить папу Климента отправлять его во Флоренцию, куда он крайне не желал ехать. Это признание было не только распространено на словах, но и без его ведома или согласия было также включено в акт; не тогда, когда он был составлен, а когда он был начат; фальсификация, которая вызвала у Микеланджело крайнюю досаду. Посол, однако, убедил его, что это не причинит ему реального вреда: по его словам, не имеет значения, указана ли в контракте тысяча или двадцать тысяч крон, поскольку они договорились, что размер гробницы должен быть уменьшен в соответствии с фактически полученной суммой; добавив, что никто не был заинтересован в этом вопросе, кроме него самого, и что Микеланджело может чувствовать себя с ним в безопасности благодаря взаимопониманию между ними. Услышав это, Микеланджело успокоился, отчасти потому, что думал, что может быть уверен в себе, а отчасти потому, что хотел, чтобы у папы сложилось впечатление, которое я описал выше. Таким образом, на время дело было улажено, но на этом дело не закончилось; ибо, когда он проработал свои четыре месяца во Флоренции и вернулся в Рим, папа поручил ему другие задачи и приказал расписать стену над алтарем в Сикстинской капелле. Он был человеком, превосходно разбиравшимся в подобных вопросах, и придумал много различных сюжетов для этой фрески. Наконец он остановился на "Страшном суде", полагая, что разнообразие и величие темы позволят прославленному художнику проявить свои способности в полной мере. Микеланджело, помня о своих обязательствах перед герцогом Урбино, делал все возможное, чтобы уклониться от этой новой помолвки; но когда это оказалось невозможным, он начал

тянуть время и, делая вид, что полностью занят карикатурами для своей огромной картины, тайно работал над статуями, предназначенными для памятника".

VII

Положение Микеланджело во Флоренции было ненадежным и болезненным из-за нескрываемой враждебности герцога Алессандро. Этот человек правил как тиран худшего сорта, приводя в шок добропорядочных граждан своей жестокой безнравственностью и терроризируя их своей жестокостью. "Он пребывал, - говорит Кондиви, - в постоянной тревоге, потому что герцог, молодой человек, как всем известно, свирепого и мстительного нрава, люто ненавидел его. Нет никаких сомнений в том, что, если бы не защита папы римского, он был бы удален из этого мира. Враждебности Алессандро добавило то, что, когда он планировал крепость, которую впоследствии возвел, он послал мессера Вителли за Микеланджело, приказав ему поехать с ними и выбрать подходящее место для строительства. Микеланджело отказался, заявив, что не получал никаких поручений от папы римского. Герцог пришел в ярость; и вот, из-за этой новой обиды, добавленной к старым обидам и печально известному характеру герцога, Микеланджело небезосновательно жил в страхе. Несомненно, с Божьей помощью он оказался вдали от Флоренции, когда умер Климент. Микеланджело был связан торжественными обязательствами не выполнять никаких работ, кроме тех, которые папа заказал для себя или разрешил по контракту с наследниками Юлия. Поэтому он действовал в соответствии с долгом, когда отказался давать советы тирану в этом плане сохранения города в постоянном подчинении. Человек, который укрепил Флоренцию против войск Климента, не мог помочь другому незаконнорожденному Медичи построить укрепленное место для ее разорения. Возможно, именно этому периоду его жизни мы обязаны следующим мадигралем, написанным после потери флорентийской свободы и нечистой совести деспота:

Леди, на радость бесчисленным влюбленным
Ты была создана прекрасной, как ангелы.
Несомненно, Бог уснул на далеких небесах
Когда один человек называет блаженство многих своим!
Верни слезящимся глазам
Дневной свет твоего лица, который, кажется, избегает
Те, кто должен жить, обманутый в своем блаженстве!

Не раздражай свое чистое желание слезами и вздохами:
Ибо тот, кто крадет у вас мой свет, не имеет его.
Пребывающий в страхе грех не приносит счастья;
Поскольку среди тех, кто любит, радости меньше,
Чье великое желание великого изобилия все еще ограничено,
Чем у них, бедных, есть надежда, которая никогда не подводит._

Во время осады Микеланджело был вынужден одолжить синьории сумму около 1500 дукатов. Летом 1533 года он переписывался с Себастьяно о средствах для возврата этого займа. 16 августа Себастьяно пишет, что передал этот вопрос папе римскому. "Я повторяю то, что я уже написал, что я подарил ваш мемориал его Святейшеству. Было около восьми вечера, и присутствовал флорентийский посол. Затем папа приказал послу немедленно написать герцогу;

и он сделал это с такой горячностью и страстью, каких, я думаю, он не проявлял в четырех других случаях, касающихся дел Флоренции. Его гнев и ярость были огромны, и слова, которые он употребил в адрес посла, ошеломили бы вас, если бы вы их услышали. Действительно, они не годятся для того, чтобы их записывать, и я должен приберечь их для *живого голоса*. Я горю желанием побеседовать с вами полчаса, ибо теперь я знаю нашего доброго и святого учителя досконально. Хватит, я думаю, вы, должно быть, уже видели что-то в этом роде. Короче говоря, он постановил, что вам должны быть возвращены 400 дукатов за опекунов и 500 дукатов, одолженных старому правительству". Легко представить, что это возмещение долга, понесенного Флоренцией в борьбе за свои свободы, к которому ее победоносного тирана принудил его папский родственник, не смягчило недобрых чувств Алессандро к кредитору.

В нескольких письмах Себастьяно летом и осенью 1533 года упоминается издание нескольких мадригалов Микеланджело, которые были положены на музыку Бартоломео Тромбончино, Джакомо Арчадельтом и Костанцо Феста. У нас есть все основания предполагать, что период, до которого мы сейчас добрались, был самым богатым поэтическими произведениями. Кроме того, в 1532 или 1533 году у него возникла самая страстная привязанность, о которой мы что-либо знаем в его жизни; примерно в это же время он познакомился с Томмазо Кавальери. Несколько лет спустя ему было суждено встретиться с Витторией Колонна. Подробности этих двух знаменитых дружеских отношений будут рассмотрены в другой главе.

Климент VII. отправился из Рима в сентябре, намереваясь сесть на корабль в Ливорно и отправиться в Ниццу, а затем в Марсель, где его юная кузина, Катерина Медичи, была замужем за дофином. Ему нужно было проехать через Сан-Миниато-аль-Тедеско, и 22-го Микеланджело отправился к нему на прием. Это был последний и не менее впечатляющий публичный акт старого папы, который через шесть лет после своего заключения и надругательства в замке С. Анджело в это время выдавал дочь из своей плебейской семьи замуж за наследника французской короны. Что произошло между Микеланджело и его мастером по этому поводу, точно неизвестно.

1532-1534 годы представляют собой период значительной хронологической путаницы в жизни Микеланджело. Во многом это связано с тем фактом, что теперь он регулярно проживал часть года в Риме, а часть - во Флоренции. У нас есть веские основания полагать, что он отправился в Рим в сентябре 1532 года и оставался там всю зиму. Вполне вероятно, что именно тогда у него завязалась дружба с Кавальери, которая сыграла столь важную роль в его личной истории. Оживленная переписка, которая велась между ним и двумя его друзьями, Бартоломмео Анджелини и Себастьяно дель Пьомбо, показывает, что он проживал во Флоренции летом и ранней осенью 1533 года. Из письма, адресованного Фигиованни 15 октября, мы узнаем, что тогда ему не терпелось уехать из Флоренции в Рим. Но *Рикордо*, датированное 29 октября 1533 года, дает почти уверенность в том, что он тогда еще не начал. Письма Анджелини, которые были такими частыми, внезапно прекращаются в том месяце. Это делает почти несомненным, что Микеланджело вскоре должен был вернуться в Рим. Как ни странно, в его почерке нет ни писем, ни *Рикорди*, на которых стоит дата 1534. Когда мы переходим к рассмотрению этого 1534 года, мы узнаем из собственного заявления Микеланджело Вазари, что он был во Флоренции летом и что он прибыл в Рим за два дня до смерти Климента VII, *то есть*, 23 сентября. Кондиви замечает, что ему повезло, что папа не умер, когда он был еще во Флоренции, иначе он, несомненно, подвергся бы большой опасности и, вероятно, был убит или заключен в тюрьму герцогом Алессандро.

Тем не менее, Микеланджело снова был во Флоренции ближе к концу 1534 года. Письмо без даты к некоему Фебо (ди Поджио) подтверждает это предположение. Вероятно, это можно отнести к декабрю. В нем он говорит, что на следующий день собирается уехать из Флоренции в Пизу и Рим и что он никогда не вернется. Ответ Фебо, адресованный Риму, датирован 14 января 1534 года, что, согласно флорентийскому летоисчислению, означает 1535 год.

Таким образом, мы можем считать достаточно достоверным тот факт, что Микеланджело покинул Флоренцию до конца 1534 года и что он никогда не возвращался в течение оставшейся части своей жизни. Остается, однако, еще один важный момент, относящийся к этому периоду, который не может быть удовлетворительно прояснен. Мы не знаем точной даты смерти его отца, Лодовико. Должно быть, это произошло либо в 1533, либо в 1534 году. Несмотря на тщательные исследования, никаких записей об этом событии до сих пор обнаружено не было ни в Сеттиньяно, ни в государственных учреждениях Флоренции. Документы семьи Буонарроти не содержат прямой информации по этому вопросу. Однако из "Библиотеки времени", хранящейся в Государственном архиве, мы узнаем, что Лодовико ди Лионардо ди Буонаррота Симони родился 11 июня 1444 года. Теперь Микеланджело в своей поэме о смерти Лодовико очень решительно говорит, что его отцу было девяносто, когда он испустил свой последний вздох. Если понимать это буквально, то следует сделать вывод, что он умер после середины июня 1534 года. Есть много причин предполагать, что Микеланджело был во Флоренции, когда это произошло. Главным из них является то, что между братьями Буонарроти по этому случаю не было никакой переписки, в то время как протоколы Микеланджело, касающиеся расходов на похороны его отца, по-видимому, указывают на то, что он лично нес ответственность за их выплату. Наконец, я могу отметить, что в описи имущества, принадлежащего Микеланджело, зарегистрированной под 1534 годом в архивах Децимы во Флоренции, Лодовико вообще не упоминается. Из этого мы делаем вывод, что на момент его редактирования Микеланджело, должно быть, унаследовал состояние своего отца.

Смерть Лодовико и Буонаррото, произошедшая в течение немногим более пяти лет, глубоко повлияла на сознание Микеланджело и оставила неизгладимый след печали в его жизни. Одно из его лучших стихотворений, *capitolo*, или стихотворение в *строфах terza rima*, было написано по случаю кончины его отца. В нем он говорит, что Лодовико достиг девяностолетнего возраста. Если это утверждение буквально верно, старик, должно быть, умер в 1534 году, поскольку он родился 11 июня 1444 года. Но до настоящего времени, как я заметил выше, точная дата его смерти не установлена. Один отрывок исключительной и торжественной красоты может быть переведен с оригинала:

*Ты мертв оттого, что умираешь, и стал божественным,
Я не боюсь сейчас менять ни жизнь, ни волю;
Едва ли я могу назвать это твоим без зависти.
Удача и время за пределами твоего порога
Не осмеливайся продвигаться вперед, тот, кто уготован нам
Сомнительная радость и слишком явное зло.
Нет ни облачка, которое омрачило бы твою славу:
Отчетливые часы заставляют тебя не исчезать:
Ни случай, ни судьба над тобой не властны.
Твое великолепие ночью не тонет в тени,
И не растет днем, пока солнце не взойдет высоко*

*Который излил жар жизни на наши смертные сердца.
Таким образом, после твоей смерти я теперь учусь умирать,
Дорогой отец мой! В мыслях я вижу твое место,
Где земля, но редко позволяет людям подняться на небо.
Смерть - это не худший позор, как считают некоторые
Для того, чей последний день приводит его к первому,
Следующий вечный престол после Божьего по благодати.
Там, по милости Божьей, я надеюсь, что за тобой ухаживают,
И надеюсь найти тебя, Если бы не мое холодное сердце
Высокий разум черпают из земной слизи проклятые.*

ГЛАВА X

Я

Коллегиальная церковь Святого Лоренцо во Флоренции долгое время была связана с семьей Медичи, которые были ее самыми выдающимися благотворителями. Джованни д'Аверардо де Медичи вместе с главами шести других флорентийских домов заставил ее перестроиться в начале пятнадцатого века. Он взял на себя все расходы по ризнице и одной часовне; также по его предложению Филиппо Брунеллески в 1421 году спроектировал церковь и монастырь в том виде, в каком они выглядят сейчас. Когда он умер, Джованни был похоронен на его территории, в то время как его сын Козимо Медичи, отец своей страны, продолжил эти благотворительные действия и пожертвовал Капитулу капитал в размере 40 000 золотых флоринов. Он тоже был похоронен в церкви, в его память был установлен простой памятник в ризнице. Лоренцо Великолепный последовал за ним должным образом и нашел свое последнее пристанище в Сан-Лоренцо.

В предыдущей главе мы видели, как и когда Льву X пришла в голову идея пристроить часовню, которая должна была служить мавзолеем для нескольких членов семьи Медичи в Сан-Лоренцо, и как Климент решил разместить знаменитую библиотеку Медичи в зале, возведенном с западной стороны монастыря. Оба эти начинания, а также строительство фасада для передней части церкви были возложены на Микеланджело. Планировка монументальной часовни соответствует ризнице Брунеллески и широко известна как Sagrestia Nuova. Внутри Буонарроти изменил декоративные панели и поднял свод крыши, превратив ее в более амбициозный купол. Эта часть здания была грубо выполнена во время его пребывания во Флоренции. Фасад так и не был начат всерьез и остается незаконченным. Библиотека была построена по его проекту и в целом может рассматриваться как подлинный образец его стиля в архитектуре.

Книги, которые Климент поместил туда, были бесценными рукописями, собранными Козимо Медичи в период первого энтузиазма Возрождения, в тот критический момент, когда распад Восточной империи перенес обломки греческой литературы из Константинополя в Италию. Козимо построил для них комнату в монастыре Святого Марка, которую Флавио Бьондо назвал первой библиотекой, открытой для использования учеными. Лоренцо Великолепный пополнил коллекцию сокровищами, приобретенными при его жизни, покупая автографы везде, где их можно было найти, и заказывая изготовление копий. В 1508 году монахи Сан-Марко продали это бесценное хранилище литературных документов, чтобы расплатиться с долгами, возникшими у них во время необдуманного вмешательства в государственные дела Республики. Он был

приобретен за сумму в 2652 дуката кардиналом Джованни Медичи, вторым сыном Лоренцо Великолепного, а впоследствии папой Львом X. Он перевез их на свою римскую виллу, где коллекция еще больше пополнилась всеми редкостями, которые мог собрать там принц, увлеченный литературой и безрассудный в тратах. Двоюродный брат и душеприказчик Льва, Джулио де Медичи, папа Климент VII, исполнил его последнюю волю, перевезя их во Флоренцию и предоставив величественное хранилище, в котором они покоятся до сих пор.

Задача, поставленная перед Микеланджело, когда он планировал библиотеку, была не такой простой, как задача новой ризницы. Произошла некоторая переписка, прежде чем было окончательно принято решение о западной стороне монастыря. То, что неудобно при подходе к главной лестнице, должно быть объяснено трудностью вписать это здание в старое здание; и, вероятно, если бы Микеланджело выполнил всю работу, можно было бы придумать более достойный вход с площади на лоджию, а с лоджии в вестибюль.

//

Вазари в хорошо известном отрывке из своей книги "Жизнь Микеланджело" сообщает общее мнение своего времени относительно новшеств, привнесенных Буонарроти в итальянскую архитектуру. Строительное искусство находилось в переходном состоянии. Действительно, нельзя утверждать, что итальянцы, после того как они отказались от традиций романской манеры, уверенно продвинулись в каком-либо направлении прогресса в этом искусстве. Их работы, какими бы красивыми они ни были, какими бы гениальными они ни были почти всегда, неизменно отмеченные индивидуальностью района и застройщика, кажутся пробными, экспериментальными. Принципы остроконечной готики так и не были усвоены или поняты итальянскими архитекторами. Даже такие соборы, как Орвието и Сиена, являются великолепными памятниками неспособности по сравнению с романскими церквями Пизы, Сан-Миниато, Сан-Зеноне в Вероне, Пармским собором. Возвращение от тевтонских стандартов вкуса к римским, ознаменовавшее приход гуманизма, привело к появлению гибридной манеры. Это, в самом начале, было чрезвычайно очаровательно. Здания Лео Баттисты Альберти, Брунеллески и Браманте отличаются изысканной чистотой и изяществом в сочетании с живописностью. Ни одно здание ни в одном стиле не может быть более величественным и в то же время более музыкальным по линейным пропорциям, чем церковь Сан-Андреа в Мантуе. Капелла деи Пацци и церковь Святого Спирито во Флоренции - жемчужины четкой формы и гармоничного достоинства. Внутренний двор Канцеллерии в Риме, Кафедральный собор в Тоди показывают, с каким непревзойденным мастерством великий архитектор Кастельдуранте сочетал возвышенность с учтивостью, масштабность и широту с наивностью и тонко проработанными деталями. Но эти первые попытки романтического духа ассимилировать классический маньеризм — эссе, не менее интересные, чем работы Боярдо в поэзии, Боттичелли в живописи, Донателло и Омодеи в скульптуре, — все они похожи друг на друга, будь то здания, стихи, картины или статуи, демонстрирующие гений итальянской расы, возрождающейся, непокорной готическому стилю, хотя все еще в какой-то степени подверженной его влиянию (одновременно христианской и рыцарской, языческой и преждевременно циничной; но при этом очаровательно свежей, неиспорченной догмой, незагрязненный педантизмом) - эти первые попытки романтического духа ассимилировать классический маньеризм не смогли создать новый стиль, отражающий национальную жизнь. У них был недостаток, присущий всем гибридам, какими бы причудливыми и изящными они ни были. Они были стерильными и непродуктивными. Враждующие элементы, так искусно и

красиво смешанные в них, сразу же начали распадаться. Сан-Галли попытался следовать классическому прецеденту с более строгой строгостью. Некоторые здания их школы все еще могут считаться одними из самых чистых, которые сохранились, чтобы доказать искренность Возрождения Обучения. Сансовини преувеличил наивность манеры раннего Возрождения и перенес ее живописность в цветистую роскошь или декоративные детали. Тем временем гуманисты и ученые медленно, но неуклонно работали над текстом Витрувия, подчеркивая первостепенную важность его теоретических трудов для практических строителей. Ни студенты, ни архитекторы не задумывались о том, что они не могли понять Витрувия; что, если бы они могли понять его, то ни в коем случае не были уверены в его правоте; и что, если он был прав для своего времени, он не был бы прав для шестнадцатого века после Рождества Христова. Именно в этот момент, когда Витрувий начал доминировать в итальянском воображении, Микеланджело был призван к созиданию. Гениальная адаптация классических элементов к современным симпатиям и использованию, которую практиковали Альберти, Брунеллески, Браманте, теперь, после утверждения педантических принципов, привела к болезненным усилиям. Вместо того чтобы работать над античными памятниками с помощью своих чувств и эмоций, люди подходили к ним с помощью схоластической эрудиции. Вместо того чтобы увидеть и прочувствовать своими глазами, они пытались путем препарирования подтвердить письменные наставления ныне покойного римского писателя. Это отклонение великого искусства от его естественной линии развития представляет собой поразительный пример очарования, которым обладает власть в определенные периоды культуры. Вместо того чтобы доверять своему чувству прекрасного и полезного, удобного и привлекательного, итальянцы эпохи Возрождения отделились от обучения. Движимые духом учености, они сочли своим долгом изучить текст Витрувия, подтвердить его принципы анализом сохранившихся античных сооружений и, сформировав свою собственную концепцию его теории, применить ее, насколько это было в их силах, к требованиям современной жизни.

Существовало два выхода из ложной ситуации: один - живописность стиля барокко; другой - показная пресная чистота палладиана. Микеланджело, который, по сути, был гением этого перехода, нельзя отнести ни к архитекторам Барокко, хотя он и вызвал их к жизни, ни к тому, что он пришел к палладианскому решению. Он содержал в себе оба типа в зародыше, придя к моменту глубоких и сложных трудностей для архитектора-практика; без технического образования, но одаренный высшей гениальностью, привнося властные инстинкты возвышенного творческого любителя в каждую порученную ему задачу. Нам не нужно удивляться, что человек его калибра наложил мощный отпечаток своей личности на искусство в хаосе, привлекая меньших мастеров к маньеризму барокко, в то время как он вызывал реакцию у более сильных, которые более научно понимали, что необходимо для обеспечения прочного положения. Бернини и великолепный фонтан Треви, с одной стороны, происходят от Микеланджело; холодные классические профили Виньолы и возрождение старого Рима Палладио в Палаццо делла Раджоне в Виченце - с другой. Величайшей славой Буонарроти оставалось то, что, наученный опытом и вдохновленный на высокое созидание масштабностью начинания, он вообразил чудо света в куполе собора Святого Петра.

///

Находясь в середине этого архитектурного извращения, Вазари объясняет, что думали современники о новаторстве Микеланджело. "Он хотел построить новую ризницу по тем же линиям, что и старая ризница Брунеллески, но в то же время придать зданию другой стиль

оформления. Соответственно, он изобрел для интерьера композитное украшение, выполненное в самой новой и разнообразной манере, которую могли бы использовать античные и современные мастера, объединившись вместе. Новизна его стиля заключалась в тех прекрасных карнизах, капителях, цоколях, дверях, нишах и гробницах, которые превосходили все, что ранее делали более ранние строители, работая с измерениями, распределением деталей и правилами, следуя Витрувию и древним реликвиям. Такие люди боялись дополнять традицию оригинальным изобретением. Введенная им лицензия придала большую смелость тем, кто изучал его метод, и придала им смелости следовать по его пути. С тех пор были замечены новые причуды фантазии, напоминающие стиль арабеска и гротеск больше, чем это соответствовало традиции. За это освобождение искусства все ремесленники в бесконечном и непреходящем долгу перед ним, поскольку он одним ударом разрушил оковы, преграждавшие путь, по которому они шли вместе".

Если я прав, интерпретируя таким образом необычайно бессвязный отрывок из критики Вазари, то никакие слова не могли бы более ясно выразить приход маньеризма барокко. Но Вазари продолжает объяснять его значение с еще большей точностью. Впоследствии он более наглядно продемонстрировал свои намерения в библиотеке Сан-Лоренцо, великолепно расставив окна, обустроив верхнюю комнату и великолепный вестибюль в этом закрытом здании.

"Грация и очарование искусства никогда не проявлялись с таким совершенством ни в одном здании в целом, ни в отдельных частях, как здесь. Я могу сослаться, в частности, на карнизы, углубления для статуй. Лестница также заслуживает внимания из-за своего удобства, с эксцентричным изломом ее ступеней; вся конструкция настолько отличается от общепринятого у других архитекторов, что вызывает удивление у всех, кто ее видит".

Что отчетливо вытекает из рассказа Вазари о работе Микеланджело в Сан-Лоренцо, так это то, что итальянский архитектор-практик, который работал над важными зданиями с тех пор, как была выполнена эта работа, считал, что она привнесла в архитектуру свободу и новую энергию. Эта свобода и новая энергия, как мы теперь знаем, заложены в стиле барокко.

IV

Оценивая работу Микеланджело в Сан-Лоренцо, мы не должны забывать, что в этот период своей жизни он рассматривал скульптуру, бронзовые барельефы и живопись как важнейшие дополнения к архитектуре. Таким образом, схема носит не столько конструктивный, сколько декоративный характер, и многие из ее наиболее оскорбительных качеств могут быть приписаны тому факту, что цели, для которых она была разработана, были опущены. Мы знаем, что фасад Сан-Лоренцо должен был изобиловать бронзовой и мраморной резьбой. Помимо гробниц Медичи, в ризнице должно было находиться огромное количество скульптур, а ее купол на самом деле был расписан фреской Джованни да Удине собственными глазами Микеланджело. Похоже, что его воображение все еще подчинялось тем руководящим принципам, которые он применил в черновом наброске первой гробницы Юлия. Таким образом, о вестибюле и лестнице библиотеки сейчас нельзя судить справедливо, поскольку, если бы они были отделаны в соответствии с планом их создателя, недостатки их конструкции были бы компенсированы множеством пластических форм.

Месье Шарль Гамье в *"Творчестве и жизни"*, выступая с авторитетом архитектора-практика, говорит: "Микеланджело, собственно говоря, не был архитектором. Он создавал архитектуру, а это совсем другое дело; и чаще всего это была архитектура художника и скульптора, что указывает на колорит, широту, воображение, но также и на недостаточную учебу и незаконченное образование. Мысль может быть великой и могучей, но ее исполнение всегда слабое и наивное.... Он не изучал язык искусства. У него есть все качества воображения, изобретательности, воли, которые формируют великого композитора; но он не знает грамматики и с трудом умеет писать.... В поисках великого он слишком часто находил туманное; в поисках оригинального он наталкивался на странное, а также на дурной вкус".

В этой критике есть много правды, какой бы суровой она ни казалась. Дело в том, что Микеланджело стремился к живописному эффекту в своих зданиях; не за счет щедрого использования слабо декоративных деталей, как это делали предыдущие архитекторы, а за счет нагромождения и нагромождения вместе в остальном сухих ордеров, карнизов, пилястр, окон, все из которых, по его замыслу, должны были служить каркасом и пьедесталами для скульптур. Он также стремился обеспечить оригинальность и вызвать удивление причудливыми модификациями общепринятых классических форм, ломая линии наличников, сочетая угловатость с изгибами, применяя сильно акцентированный ритм и вымученное множество деталей везде, где это было возможно.

V

В этом новом стиле, столь восхваляемом Вазари, поверхностный дизайн часто бывает богатым и грандиозным, что сильно привлекает воображение. Тем временем органические законы строения были принесены в жертву; и та целомудренную красоту, которая возникает из совершенно гармоничного распределения частей, приукрашиваемую поверхностным декором только тогда, когда конечности и элементы здания требуют особого внимания, можно искать повсюду напрасно. Субстрат - это коробка, сарай, перевернутая бутылка; сложенная из щебня, кирпича и бетона; облеченная научными деталями, позаимствованными из псевдонауки гуманиста. Здесь нет ничего от божественной греческой прямоты, от доминирующей римской энергии, от готической витальности, от причудливого вымысла, управляемого искренним чувством правды. Ничего не осталось от застенчивого изящества, мелодичной простоты, чистого поиска музыкальных пропорций, которые отличали более счастливые итальянские усилия раннего Возрождения, созданные Брунеллески и Альберти, Браманте, Джулиано да Сангалло и Перуцци. Архитектура в высшем смысле этого слова исчезла. Живописная схема облицовки пустых стен панелями вытеснила добросовестное стремление создать живое и понятное целое.

Недостаток, присущий итальянскому строительству после завершения ломбардского периода, достигает здесь своего апогея. Этот недостаток был связан с неспособностью итальянцев усвоить истинный дух готического стиля, в то время как они пытались имитировать его на практике. Изготовление внушительных прекрасных фасадов в Орвието, Сиене, Кремоне и Креме, великолепных экранов, которые маскировали бедность здания и ни в коей мере не соответствовали структуре здания, научило их переоценивать простую красоту поверхности. Их удивительное творчество во всех видах искусства, которые могут быть подчинены архитектурному эффекту, соблазнило их еще больше. Ничто, например, взятое само по себе, не

может быть более удовлетворительным, чем фасад Чертозы в Павии; но он не является, подобно фасаду Шартра, Реймса или Амьена, естественным введением во внутреннее святилище. Таким образом, в конце готического периода архитектура стала восприниматься как искусство покрывать бесформенные конструкции множеством арабесок из мрамора, фресок, бронзы, мозаики.

Возрождение науки и возобновившийся интерес к антиквариату на короткое время вывели итальянцев из этого ложного положения. Обладая большими или меньшими достоинствами, сменявшие друг друга строители, включая тех, кого я упомянул выше, работали в чистом стиле: чистом, потому что он подчинялся законам своей собственной музыки, потому что был понятным и самосогласованным, нацеленным на строительство как на главную цель, подчиняя более пышное или суровое оформление главной цели общей схемы. Но этот стиль был слишком игрушкой особых умов, чтобы создать постоянную традицию. Он варьировался в нескольких провинциях Италии и сочетал личный каприз с попыткой надеть классическую одежду. Тем временем изучение Витрувия продвигалось вперед, и тот педантизм, которым были заражены все ученые течения эпохи Возрождения, пустил глубокие и пагубные корни в строительном искусстве.

Микеланджело появился в тот момент, на который я пытаюсь указать. Он заявил, что архитектура - не его профессия. Снова и снова он повторял это своим покровителям-медицинам; но они заставляли его строить, и он с пристрастием художника-пластика взялся за эту задачу. Результатом стал регресс от точки, достигнутой его непосредственными предшественниками, к порочной системе, которой придерживались псевдоготические архитекторы Италии. Иными словами, он рассматривал конструкцию как инертную массу, которую нужно было сделать как можно более плотной, а затем покрыть приятными глазу деталями. В начале своей карьеры у него было слабое представление о гармонических соотношениях, на основе которых может быть построено по-настоящему музыкальное здание из простых кирпичей и строительного раствора — такое, например, как церковь Святой Джустины в Падуе. Он был перегружен плохо усвоенной эрудицией; и все менее желательные вольности школы Брунеллески, особенно в злоупотреблении квадратными нишами, он принимал без колебаний. Ему, похоже, никогда не приходило в голову, что двери, предназначенные для входа и выхода, окна, которые должны были пропускать свет, и чердаки, которые имели ценность как средство освещения сверху, никоим образом не могли быть использованы для перекрытия пустых мертвых пространств во внутренних помещениях зданий.

Вестибюль Лаврентьевской библиотеки иллюстрирует его метод работы. Это прямоугольная коробка размером примерно в куб и две трети, установленная по длине. Снаружи здание, оставшееся незаконченным, представляет собой просто пустое пространство из кирпичей. Интерьер можно сравнить с храмом в гротескно-классическом стиле, превратившемся снаружи: колоссальные ордера, бессмысленные консоли, тяжелые окна, квадратные ниши, многочисленные двери — окна, двери и чердаки не имеют права там находиться, поскольку они ни к чему не ведут, ни на что не открывают вид, требуют бронзы и скульптуры, чтобы объяснить их существование как ниш и вместилищ для скульптур. Тем не менее, несомненно, верно, что эти несочетаемые и неуместные элементы, сгруппированные вместе, производят на ум сильное впечатление живописной силы. С определенных точек и ракурсов эффект целого, рассматриваемого как образец обмана и неискренности, великолепен. Он был бы еще прекраснее, чем есть, если бы флорентийская каменная кладка *пьетра серена* не была

столь отталкивающей в своей пепельной серости, штукатурка такой белой, а ложная архитектурная система так болезненно лишена пластических форм, для которых она должна была служить декорацией.

Перед нами не шедевр здоровой конструктивной науки, а причуда изобретательской фантазии, использующей изученные детали для создания живописного эффекта. Детали, использованные для создания этой любопытной иллюзии, болезненно сухи и стерильны; отчасти из-за схоластического энтузиазма по отношению к Витрувию, отчасти из-за упадка средневекового восторга перед натуралистическим декором, но, что мне кажется еще более очевидным, из-за собственной страстной озабоченности Микеланджело человеческой фигурой. Он не мог терпеть ни одного вида искусства, которое не уступало бы главенствующего положения форме человека. Соответственно, его архитектурные работы в этот период, кажется, ждут пластической иллюстрации, требуя скульптуры и фрески для своего освещения и оправдания.

Казалось бы, легко привлечь внимание с помощью колоссальных ордеров, смелых карнизов, огромных консолей, глубоко врезанных ниш. Насколько проще соорудить шкатулку, а затем сказать: "Давайте украсим ее изнутри нелепым и неуместным, но внушительным парадом знаний", чем поднять в воздух какой-нибудь легкий и добродушный предмет красоты, как это сделал скромный строитель лестницы в холл Крайст-Черч в Оксфорде! Глаз вульгарного человека зачарован, глаз художника сбит с толку. То, что воображение, вдохновившее на создание этого декоративного решения, было мощным, оригинальным и благородным, отрицать нельзя; но это не спасает нас от удручающего убеждения, что само решение - это благовидная и претенциозная маска, придуманная для того, чтобы скрыть отвратительную трату кирпичей и строительного раствора.

Воображение Микеланджело, проявленное в этом удручающем произведении, действительно было настолько мастерским, что, по словам Вазари, оно, казалось, открыло новый восхитительный стиль в архитектуре. Новый способ облекать поверхности, фальсифицировать фасады и живописно обращаться с безжизненным элементом витрувианской традиции был продемонстрирован гением того, кто был большим любителем в строительстве. Другими словами, началась манера *Барокко*; открылся путь к шалостям, капризам и распушенности. Потребовался более тонкий такт и вкус Палладио, чтобы исправить начатую здесь ложную линию и вернуть миру чувство серьезности в его попытках конструктивно и рационально относиться к псевдоклассическому маньеризму.

Такие качества, как своеволие, дилетантство и стремление к живописному эффекту, на которых я сейчас настаиваю, портили работу Микеланджело как архитектора, пока обстоятельства и после длительного практического опыта не вынудили его столкнуться с проблемой чисто математического построения. В куполе собора Святого Петра он осознал суровые требования своей задачи. Здесь мы не находим уклонения от обязанностей строителя простым оформлением поверхности, никакого подчинения здания использованию пластика или живописи. Такие побочные моменты были исключены самой природой темы. Результатом стала бессмертная поэма, воздушная лирика с мелодичными изгибами и торжественными гармониями, мысль, сочетающая изящество и дерзость, воплощенная в камне, вознесенном к небесам. После того, как мы оказались в вестибюле Лаврентийской библиотеки, наша душа с радостью устремляется в эти воздушные пространства купола, этого огромного облака на краю

Кампаньи, и чувствует благодарность за то, что мы можем проститься с Микеланджело как архитектором в другом месте.

VI

Пытаясь охарактеризовать то, что оказалось пагубным для современников в творчестве Микеланджело как архитектора, я сосредоточил внимание на библиотеке Святого Лоренцо. Это было логично, ибо, как мы видели, Вазари считал это здание высшим проявлением своей манеры. Вазари никогда не видел купола собора Святого Петра во всей его красе, и можно усомниться в том, что он был способен многому у него научиться.

Ризница требует отдельного рассмотрения. Это была более ранняя работа, выполненная в более благоприятных условиях места и простора, и во всех отношениях является более чистым образцом стиля мастера. Как заметил Вазари, Лаврентийская библиотека значительно опередила ризницу в развитии новой манеры Микеланджело.

Здесь нелишне отметить, что ни одна из проблем, предложенных для решения в Сан-Лоренцо, не была архитектурной в самом строгом смысле этого слова. Фасад представлял проблему с чистой облицовкой панелями. План ризницы был скорректирован в соответствии с планом Брунеллески; и здесь проблема снова свелась главным образом к облицовке панелями. Гениальный строитель, работающий над библиотекой, действительно мог бы продемонстрировать свою науку и свой вкус с помощью какого-нибудь прекрасного изобретения, приспособленного к неудобной местности; как Бальдассаре Перуцци в Палаццо Массимо в Риме превратил недостатки участка в изящество, придав изящный поворот изогнутой части здания. Тем не менее, когда схема была согласована, даже библиотека стала больше вопросом отделки панелями и внутренней фурнитурой, чем конструктивного оформления. Нигде в Сан-Лоренцо мы не можем утверждать, что Микеланджело наслаждался возможностью показать, чего он мог достичь в создании здания, независимого само по себе и спланированного полностью свободными руками. Если бы он был прирожденным архитектором, он, вероятно, настоял бы на строительстве мавзолея Медичи по своей собственной концепции, а не повторял план Брунеллески, и почти наверняка нашел бы более гениальное решение трудностей, связанных с библиотекой. Но он решительно протестовал против того, чтобы его считали архитектором по склонности или образованию. Поэтому он принимал самые очевидные условия каждой задачи и посвящал себя схемам отделки поверхностей.

Интерьер ризницы спланирован с благородным чувством единства. Освещение, предназначенное для освещения галереи статуй, может быть оценено без утайки; и нет никаких сомнений в том, что Микеланджело намеревался, чтобы каждая дарохранительница была заполнена фигурами, а все выбеленные участки стен были инкрустированы барельефами из штукатурки или расписаны фресками. Углубления или ниши, имеющие форму окон, имеют градуировку в трех степенях глубины в соответствии с тремя масштабами скульптурной значимости. Гробницы герцогов должны были занять видное место; статуи, подчиненные этим основным массам, занимали более мелкие ниши; самые мелкие из всех, отведенные для второстепенных скульптур, сверху украшены гирляндами, которые предполагают плоскостность представленных фигур. С архитектурной точки зрения здание завершено, но, к сожалению, ему не хватает пластиковой отделки, для которой оно было спроектировано, а также множества важных завершающих штрихов. Ясно, например, что квадратные пьедесталы над двойными

пилястрами по бокам от каждого из двух герцогов предназначались для размещения статуэток или канделябров, которые соединяли бы мраморные панели с карнизами, лепниной и расписанными фресками полукругами верхней части. Наши глаза повсюду обмануты эффектом, рассчитанным Микеланджело, когда он проектировал эту часовню. И все же общее впечатление остается гармоничным. Пропорции были соблюдены во всех деталях, особенно в соотношении большего и меньшего размеров, а также в балансе дверей и окон. Чисто декоративная резьба используется с большой скупостью и выдержана в чистом стиле, хотя и демонстрирует оригинальность изобретения. Чередование поверхностей и лепнины из белого мрамора *спиллястрами, карнизами и арками pietra serena* определяет структурный дизайн и придает серьезное, но приятное ощущение разнообразия. Наконец, ниша за алтарем добавляет легкости и пространства тому, что в противном случае было бы шкатулкой. То, что я уже отмечал, говоря о вестибюле библиотеки, должно быть повторено здесь: вся схема представляет собой экстерьер, обращенный вовнутрь, и ее оправдание заключается в том факте, что для ее завершения потребовались скульптура и цвет. Тем не менее, смелые выступающие карнизы, более глубокие и неглубокие ниши, напоминающие окна, обладают тем достоинством, что обеспечивают рассеянный свет и тени при сильном вертикальном освещении, и все это в высшей степени живописно. Теперь не остается сомнений в том, что традиция верна, отождествляя герцога в шлеме с Лоренцо Медичи, а более грациозно сидящего героя напротив - с Джулиано. Лежащие фигуры на пустых гробницах под ними с равной достоверностью обозначены как Ночь и День, Утро и Вечер. Но Микеланджело не снизошел до реалистичного изображения статуй герцогов, и он также, несомненно, имел в виду рассматривать фазы времени, которые управляют повседневной жизнью человека на планете, как символы далеко идущих мыслей, связанных с нашей судьбой. Эти монументальные фигуры - не мужчины и не женщины, а смутные и мощные аллегории нашей земной судьбы. Они остаются такими, какими он их оставил, за исключением того, что над частями статуи Джулиано, особенно над руками, похоже, поработал ассистент. То же самое можно сказать и о Мадонне, которая в ее несовершенном законченном виде всегда будет рассматриваться как одно из лучших его скульптурных творений. Монтелупо принадлежит казнь С. Дамиано, а Монторсоли - казнь С. Козимо. Вазари говорит, что Микеланджело поручил Триболо вырезать статуи, изображающие Землю, оплакивающую потерю Джулиано, и Небеса, радующиеся его духу. Смерть папы Климента, однако, положила конец этим второстепенным работам, которые, если бы они были завершены, возможно, показали бы нам, как Буонарроти намеревался заполнить пустующие ниши по обе стороны от герцогов.

Когда Микеланджело навсегда покинул Флоренцию в конце 1534 года, его статуи еще не были установлены; но у нас есть основания полагать, что герцоги и четыре аллегорические фигуры были воздвигнуты при его жизни. Есть что-то необычное в неподготовленности лежащих мужчин и женщин к изгибам саркофагов и в контрасте между шероховатостью их оснований и гладкой полировкой сундуков, на которых они покоятся. Эти несоответствия, однако, не бросаются в глаза, и они, возможно, даже были намеренно заимствованы из острого чувства того, что греки называли *асимметрией* в качестве дополнения к эффекту. Гораздо труднее понять, что он предлагал сделать с Мадонной и двумя сопровождающими ее святыми. Размещенные в том виде, в каком они сейчас находятся на простом выступе, они бросаются в глаза как находящиеся слишком близко к глазу и не гармонирующие с архитектурным тоном здания. Также заметно, что святые более чем на голову выше герцогов, в то время как Мадонна возвышается над святыми более чем на голову. Мы находимся здесь в области чистых

предположений; и если я рискну высказать свое мнение, то оно будет отброшено лишь как возможное решение ныне неразрешимой проблемы. Таким образом, я думаю, что Микеланджело, возможно, имел в виду расположить эти три фигуры там, где они есть, лицом к алтарю; поднять Мадонну на слегка выступающую скобу выше уровня SS. Дамиано и Козимо, а также расписать стену позади них фреской с изображением Распятия. То, что у него не было намерения облицовывать это пустое пространство мрамором, можно считать само собой разумеющимся, учитывая высокую отделку, которой была отделана каждая часть этого описания работ в часовне. Рассматриваемая так, как я предложил, статуя Мадонны со святыми покровителями Дома Медичи, осененная изображением жертвы Христа, должна была бы раскрывать тайну Мессы во время каждого богослужения у алтаря. Существует множество рисунков Распятия, выполненных Микеланджело позже, настолько возвышенных, что они почти напоминают группу фигур на переднем плане, сокращающих среднее расстояние.

К концу жизни Микеланджело ризница все еще была недостроена. В нем находились предметы, которые я описал: мраморные панели, алтарь с канделябрами, статуи герцогов и сопровождающих их фигур, мадонна и два святых покровителя Медичи — фактически, все, что мы находим там сейчас, с добавлением фресок Джованни да Удине в куполе, реликвии которых с тех пор были погребены под холодной флорентийской побелкой.

Все взгляды, которые я высказал в предыдущих параграфах относительно того, в какой момент Микеланджело покинул эту часовню, и его вероятные планы по ее завершению, в конечном итоге основаны на важном документе, написанном по просьбе герцога Флоренции Вазари Буонарроти незадолго до смерти старика в Риме. Это послание имеет настолько весомое отношение к рассматриваемому вопросу, что я здесь переведу его. Внимательное изучение его беглых периодов убедит непредубежденный ум в том, что ризница в том виде, в каком мы ее сейчас видим, еще менее отражает замысел своего создателя, чем это было во времена написания Вазари. Фрески Джованни да Удине исчезли. Это также покажет, что первоначальный проект включал в себя множество фигуративных украшений, скульптур, живописи, лепнины, которые так и не были реализованы.

VII

Вазари, писавший весной 1562 года, сообщает Микеланджело об Академии дизайна, основанной герцогом Козимо Медичи, и о серьезном желании герцога вернуться во Флоренцию, чтобы закончить строительство ризницы в Сан-Лоренцо. "Ваши причины не приходят принимаются как достаточные. Поэтому он рассматривает — поскольку это место сейчас используется для религиозных служб днем и ночью, согласно намерению папы Климента, — он рассматривает, я говорю, план установки статуй, которых не хватает в нишах над гробницами, и дарохранильниц над дверями. Затем герцог желает, чтобы все выдающиеся скульпторы этой академии, соревнуясь друг с другом, каждый из них создал по одной статуе, и чтобы художники подобным же образом применили свое искусство к часовне. Для арок должны быть подготовлены эскизы по вашему собственному проекту, включая произведения живописи и лепнины; должны быть предоставлены другие украшения и покрытие; короче говоря, он намерен, чтобы новые академики завершили весь несовершенный проект, чтобы мир мог увидеть, что, хотя среди нас все еще существует так много гениальных людей, самая благородная работа, которая когда-либо задумывалась на земле, не осталась незавершенной. Он поручил мне написать вам и изложить его взгляды, умоляя вас в то же время

оказать ему услугу, сообщив ему или мне, каковы были ваши намерения или намерения покойного папы Климента относительно названия часовни; более того, сообщить нам, какие проекты вы сделали для четырех дарохранительниц по обе стороны от герцогов Лоренцо и Джулиано; также, что вы спроектировали для восьми статуй над дверями и в дарохранительницах по углам; и, наконец, какова была ваша идея о картинах, которые украсят плоские стены и фасад. полукруглые пространства часовни. Он особенно озабочен тем, чтобы вы были уверены в его решимости ничего не менять в том, что вы уже сделали или планировали, а, напротив, выполнить всю работу в соответствии с вашей собственной концепцией. Академики также единодушны в своем искреннем желании подчиниться этому решению. Кроме того, мне поручено сообщить вам, что если у вас есть эскизы, рабочие карикатуры или рисунки, сделанные с этой целью, то они окажут ему величайшую услугу в осуществлении его проекта; и он обещает быть хорошим и преданным администратором, чтобы за этим последовала честь. На случай, если вы не чувствуете склонности делать все это из-за бремени старости или по какой-либо другой причине, он просит вас, по крайней мере, связаться с кем-нибудь, кто напишет на эту тему; видя, что он был бы очень огорчен, как, впрочем, и вся наша академия, не получив луча света от вашего собственного разума и, возможно, добавив к вашему шедевру то, что не соответствовало вашим замыслам и желаниям. Мы все с нетерпением ждем, когда вы утешите нас, если не реальной работой, то хотя бы словами. Его Превосходительство возлагает эту надежду на вашу прежнюю готовность завершить строительство здания, установив статуи Триболо, Монтелупо и Монаху (Джованни Анджело Монторсоли). Последний из этих мастеров находится здесь, страстно желая иметь возможность оказать вам честь. Как и Франческо Сангалло, Джованни Болонья, Бенвенуто Челлини, Амманато, Росси и Винченцио Данти из Перуджи, не говоря уже о других известных скульпторах. Среди художников, возглавляемых Бронзино, много талантливых молодых людей, сведущих в дизайне, и колористов, вполне способных создать себе достойную репутацию. О себе мне нет нужды говорить. Вы хорошо знаете, что в преданности, привязанности, любви и верности (и позвольте мне сказать это без ущерба для кого бы то ни было) я намного превосхожу остальных ваших поклонников. Поэтому я умоляю вас, по вашей доброте, утешить его превосходительство, и всех этих местных жителей, и наш город, а также оказать эту особую милость мне, избранному герцогом написать вам, полагая, что, будучи вашим близким и любящим другом, я мог бы получить от вас некоторую помощь, исключительно полезную для этого предприятия. Его Превосходительство готов потратить и средства, и труд на выполнение этой задачи, чтобы оказать вам честь. Тогда молитесь, хотя возраст и утомителен, постарайтесь помочь ему, раскрыв свои взгляды; ибо, поступая так, вы принесете пользу бесчисленному количеству людей и станете причиной возвышения всех этих людей до более высокого совершенства, каждый из которых научился тому, что он уже знает в ризнице, или, скорее, позвольте мне сказать, в нашей школе".

Это красноречивое послание очень четко информирует нас о том, что стены ризницы над высоким коринфским орденom, который окружает часть, посвященную скульптуре, предполагалось покрыть лепниной и фресками, завершив полихромное оформление, начатое Джованни да Удине в куполе. Для ниш в мраморных панелях были спроектированы двенадцать статуй; и одно слово, употребленное Вазари, *facciate*, оставляет впечатление, что глухие стены вокруг алтаря и напротив него также должны были быть украшены картинами. Мы по-прежнему не знаем, как Микеланджело первоначально намеревался распорядиться колоссальной Мадонной с участием св. Дамиана и Козимо.

К сожалению, из проекта герцога ничего не вышло. Микеланджело либо не смог, либо не захотел — вероятно, не смог — предоставить необходимые планы и рисунки. В восьмой главе этой книги я обсуждал сомнения относительно внутреннего убранства ризницы, о которых свидетельствуют некоторые из сохранившихся эскизов для нее. Мы также знаем, что у него не было привычки готовить точные рабочие карикатуры для всей большой схемы, но что он переходил от пункта к пункту, доверяя небольшим наброскам и личному наблюдению за работой. Так, когда Вазари написал ему из Рима о лестнице в библиотеке, он выразил полную готовность помочь, но смог вспомнить ее конструкцию только в каком-то сновидении. Таким образом, мы можем с уверенностью предположить, что у него не было достаточного материала для сообщения; отсутствовали планы, достаточно определенные по общему масштабу и подробному описанию инцидента, чтобы дать истинное представление обо всей его идее.

VIII

Переходя к эстетическим соображениям, я вынужден возобновить здесь то, что я опубликовал много лет назад о ризнице Святого Лоренцо в том виде, в каком она существует сейчас. Повторные посещения этого святилища лишь обновили прежние впечатления, которые не выдержат воспроизведения на другом языке и потеряют часть своей свежести из-за стилистических усилий. Тогда не остается ничего другого, как процитировать из моих собственных работ, придав им такой вес, какой моя подпись, возможно, приобрела с тех пор, как они были впервые представлены миру.

"Ризницу можно рассматривать либо как шедевр скульптора, которому требовалась подходящая оправа для его статуй, либо как творение архитектора, который спроектировал статуи, чтобы улучшить задуманное им сооружение. Оба искусства используются с одинаковой легкостью, и никогда гений Микеланджело не обращался с человеческим телом более мастерски, чем с формами римской архитектуры в этой часовне. Похоже, он не обратил внимания на классический прецедент и не приложил никаких усилий к тому, чтобы приспособить детали к конструктивному назначению здания. Ему было достаточно создать совершенно новую структуру для современного чуда скульптуры, которое оно воплощает, соблюдая такие правила композиции, как определение света и тени, и стремясь с помощью рельефа лепнины и пилястр подчеркнуть ужасные и массивные формы, нависающие над гробницами Медичи. В результате получается произведение живописного и пластического искусства, столь же соответствующее духу Микеланджело, как Храм Бескрылой Победы - духу Фидия. Но там, где Микеланджело добился триумфа смелости, низшие натуры были преданы причудам; и эта капелла Медичи, несмотря на свою грандиозную простоту, оказалась камнем преткновения для последующих архитекторов, поощряя их презирать приличия и нарушать законы архитектуры.

Тогда мы можем предположить, что колоссальные статуи Джулиано и Лоренцо изучались с учетом их света и тени, а также их формы; и это факт, который следует помнить тем, кто посещает часовню, где Буонарроти трудился и как архитектор, и как скульптор. Не будет преувеличением сказать, что из двух Медичи герцог Урбинский - самая неподвижная из призрачных фигур, увековеченных в мраморе; в то время как герцог Немурский, более грациозный и элегантного вида, кажется, призван представлять контраст с этой ужасной, отягощенной мыслями фигурой. Аллегорические фигуры, вытянутые в виде эллипсов под пьедесталами двух герцогов, обозначают фазы тьмы и света, смерти и жизни. Это две женщины

и двое мужчин; традиция называет их Ночью и Днем, Сумерками и Зарей. Таким образом, в самих статуях и в сопровождающих их гениях мы имеем ряд абстракций, символизирующих сон и бодрствование существования, действие и мысль, мрак смерти, блеск жизни и промежуточные состояния печали и надежды, которые образуют границу того и другого. Жизнь - это сон между двумя дремотами; сон - брат-близнец смерти; ночь - тень смерти; смерть — врата жизни: такова таинственная мифология, воплощенная скульптором современного мира в мраморе. Все эти фигуры интенсивностью своего выражения, расплывчатостью своего символизма заставляют нас задуматься и задать вопрос. Что, например, занимает мозг Лоренцо? Наклонившись вперед, опершись подбородком на запястье, положив другую руку на колено, о чем он постоянно размышляет?

"Зрелище, как хорошо сказал Роджерс, "заораживает и невыносимо". Микеланджело сдвинул бобрик шлема вперед, на лоб, и склонил голову, чтобы скрыть лицо в темноте. Но за мраком не скрывается череп без плоти, как воображал Роджерс. Весь облик сильного человека пронизан какой-то властной мыслью. Пережил ли он свою жизнь и погрузился в вечное созерцание? Размышляет ли он, оскорбленный и возмущенный, о своей собственной судьбе и вымирании своей расы? Неужели он обречен в бессмертной неподвижности наблюдать за бедами Италии, которые он помог вызвать? Или скульптор символизировал в нем бремя той личности, которую мы несем с собой в этой жизни и будем нести вечно, когда проснемся в другом мире? Под этим воплощением гнетущей мысли лежат, вытянувшись в полный рост и обнаженные, фигуры Рассвета и Сумерек, Утра и Вечера. Так, по крайней мере, их обычно называют, и эти названия не являются неподходящими; ибо закат дня и приближение ночи являются метафорами многих преходящих состояний души. Любая из этих статуй может быть понята только как аллегория в широком смысле, охватывающая как физический, так и интеллектуальный порядок и способная к различной интерпретации. Даже герцоги не претендуют на то, чтобы быть портретами, и отчасти, возможно, отсюда та неуверенность, которая сгустилась вокруг них. Сумерки очень спокойны и благородны: гигант в покое, он медитирует, опершись на локоть и глядя вниз. Но Доун встает со своего ложа, как будто какой-то болезненный зов достиг ее, погруженной в сон без сновидений, и призвал страдать. Ее пробуждение к сознанию подобно пробуждению человека, который утонул и находит возвращение к жизни мучительным. Перед ее глазами, видимыми даже сквозь пелену дремоты, предстают разорение и позор Италии. Напротив лежит Ночь, такая печальная, так всецело поглощенная тьмой и тенью смерти, что стряхнуть с себя эту вечную летаргию кажется невозможным. И все же она не мертва. Если мы повысим голос, она тоже потянется всем телом и, как и ее сестра, со вздохами погрузится в чувственную дрожь. Только мы не должны будить ее, ибо тот, кто создал ее, сказал нам, что ее каменный сон - великая удача. Обе эти женщины крупные и мускулистые, в отличие от Судьбы Фидия, в их мускульной зрелости. Бремя мысли Микеланджело было слишком велико, чтобы его могли нести девственные и грациозные существа. Он должен был сделать женщин не менее способными к страданиям, не менее уставшими от мира, чем его страна.

"Стоя перед этими статуями, мы не плачем, Как они прекрасны! Мы ропщем, Как ужасны, как величественны! И все же, после долгого разглядывания, мы находим, что они одарены красотой за гранью изящества. В каждой из них есть трепещущая мысль, вырванная из души художника и кристаллизованная в мраморе. Говорят, что архитектура - это окаменевшая музыка. В ризнице Сан-Лоренцо мы чувствуем побуждение вспомнить фразы Бетховена. Каждая из этих статуй становится для нас страстью, пригодной для музыкального выражения, но превратившейся,

подобно Ниобе, в камень. В них есть интеллектуальная неопределенность, эмоциональная определенность, присущие мотивам симфонии. В своих аллегориях, оставшись без ключа, скульптура вышла за пределы своей старой сферы безмятежных конкретных форм. Мука невыносимого волнения, обострение сознания до ощущения страдания, принятие неизбежного, борьба души с судьбой, бремя и страсть человечества — вот что они содержат в своем холодном, истерзанном резцом мраморе. Критики школы Лессинга могут возразить, что это самоубийство скульптуры. Легко заметить, что эти напряженные позы и скрюченные конечности, возможно, извратили вкус менее значительных мастеров. И все же, если Микеланджело был призван создавать статуи Медичи после разграбления Рима и падения Флоренции - если он был вынужден в трезвой печали сделать скульптуру языком, подходящим для его переполненного печалью сердца, — как он мог создать что-то более правдивое, чем это? Подражать ему, не разделяя его эмоций и не понимая его мыслей, как пытались бездушные художники декаданса, было, без всякого сомнения, прискорбной ошибкой. Несомненно, мы также можем сожалеть, и не без оснований, что в те злые дни, на которые он пал, прекрасные старинные *Heiterkeit* и *Allgemeinheit* были вне его досягаемости".

То, что это сожаление не совсем сентиментально, может быть доказано, я думаю, обменом стихами, которым мы обязаны литературной проницательности Вазари. Он рассказывает нам, что, когда статуя Ночи была открыта для всеобщего обозрения, на ней было написано следующее четверостишие автора, неизвестного ему самому по имени:

*Ночь, которую ты видишь здесь, в изящной позе
В состоянии дремоты Ангел сотворил
Из этого камня; спящая, она полна жизни:
Разбуди ее, недоверчивое существо; она заговорит с тобой.*

Микеланджело не потерпел бы ни одного из этих академических тщеславий и комплиментов. Он ответил четырьмя стихами, которые достаточно хорошо показывают, какие мысли были в его голове, когда он сочинял "Отягощенных кошмарами, крепко спящих женщин":

*Дорог мой сон, но больше похож на простой камень,
Пока царят разруха и бесчестье:
Ничего не слышать, ничего не чувствовать - вот мое великое достижение;
Тогда не буди меня; говори вполголоса.*

ГЛАВА XI

Я

После смерти Климента VII Микеланджело так и не вернулся надолго во Флоренцию. Остаток своей жизни он провел в Риме, и почти сразу попал под доброе, но несколько произвольное покровительство Алессандро Фарнезе, который унаследовал папский престол в октябре 1534 года с титулом Павла III.

Одним из последних действий в жизни Климента было заключение второго контракта с наследниками Юлия, по которому Микеланджело обязался закончить гробницу в уменьшенном масштабе в течение трех лет. Ему разрешили приезжать в Рим и работать там в течение четырех

месяцев в год. Однако Павел заявил о своей власти, нарушив эти договоренности и фактически расторгнув контракт.

"Тем временем, - пишет Кондиви, - умер папа Климент, и Павел III. послал за ним и попросил поступить к нему на службу. Микеланджело сразу понял, что его работа над гробницей Юлия будет прервана. Поэтому он сказал Павлу, что тот сам себе не хозяин, поскольку связан обязательствами с герцогом Урбино до тех пор, пока памятник не будет закончен. Папа рассердился и воскликнул: "Тридцать лет я лелеял это желание, и теперь, когда я папа, могу ли я не потворствовать ему? Где контракт? Я собираюсь разорвать его." Микеланджело, оказавшись в таком стесненном положении, почти решил покинуть Рим и укрыться у генуэзцев, в аббатстве, принадлежавшем епископу Алерии, который был креатурой Юлия и был к нему очень привязан. Он надеялся, что близость каррарских каменоломен и возможность транспортировки мрамора по морю помогут ему выполнить свои обязательства. Он также подумывал о том, чтобы поселиться в Урбино, который он ранее выбрал как спокойное убежище и где, как он ожидал, его хорошо примут ради папы Юлия. Несколькими месяцами ранее он даже послал своего человека купить там дом и землю. И все же он боялся величия понтифика, на что у него действительно были веские причины; и по этой причине он отказался от идеи покинуть Рим, надеясь успокоить его Святейшество справедливыми словами.

Однако папа остался при своем мнении; и однажды он посетил Микеланджело в его доме в сопровождении восьми или десяти кардиналов. Прежде всего он осмотрел карикатуру, подготовленную в правление Климента для великой работы Сикстинской капеллы; затем статуи для гробницы, и все в деталях. Высокопреосвященнейший кардинал Мантуи, стоя перед статуей Моисея, воскликнул: "Одного этого фрагмента достаточно, чтобы воздать честь памятнику Юлию". Папа Павел, обойдя всю мастерскую, повторил свою просьбу о том, чтобы Микеланджело поступил к нему на службу; и когда последний все еще сопротивлялся, он решил дело, сказав: "Я позабочусь о том, чтобы герцог Урбинский удовлетворился тремя статуями ваших рук, а остальные три будут переданы какому-нибудь другому скульптору". Соответственно, он согласовал условия нового контракта с агентами герцога, которые были подтверждены его превосходительством, который не хотел вызывать неудовольствия папы. Микеланджело, хотя теперь он был освобожден от обязанности оплачивать три статуи, предпочел взять эти расходы на себя и внес на эти цели 1580 дукатов. И вот Трагедия с Гробницей наконец подошла к концу. Сейчас его можно увидеть в Сан-Пьетро-ад-Винкула; и хотя, по правде говоря, это всего лишь изуродованный остаток первоначального замысла Микеланджело, памятник по-прежнему является лучшим из всех, что можно найти в Риме и, возможно, где-либо еще в мире, если не считать трех статуй, выполненных рукой великого мастера".

//

В этом отчете Кондиви сжал события семи лет. Третий и последний контракт с наследниками Юлия был ратифицирован только осенью 1542 года, а гробница была воздвигнута задолго до 1550 года. Мы увидим, что трагедия все еще стоила ее герою многих тревожных дней в этот период.

Павел III, добившись своей цели, издал распоряжение, в соответствии с которым назначил Микеланджело главным архитектором, скульптором и художником Ватикана. Документ датирован 1 сентября 1535 года, и термины, с которыми он описывает выдающиеся достижения

мастера в трех искусствах, в высшей степени лестны. Делается прямой намек на фреску Страшного суда, которая, следовательно, могла быть начата примерно в это время. Микеланджело был зачислен в папский дом с постоянной пенсией в размере 1200 золотых крон, которая частично увеличивалась за счет доходов от переправы на пароме через реку По в Пьяченце. Однако он получил во владение этот паром только в 1537 году, и пособие оказалось настолько неоплачиваемым, что его обменяли на небольшую должность в канцелярии в Римини.

Когда Микеланджело снова начал работать в Сикстинской капелле, стена над алтарем была украшена тремя великими священными сюжетами работы Пьетро Перуджино. На центральной фреске Успения Пресвятой Богородицы Перуджино представил портрет Сикста IV, преклоняющего колени в поклонении перед восходящей Мадонной. Боковые панели были посвящены Рождеству и обретению Моисея. В каком состоянии Микеланджело нашел эти фрески перед картиной Страшного суда, мы не знаем. Вазари говорит, что по его приказу стену перестроили из хорошо обожженных, тщательно отобранных кирпичей и с наклоном внутрь, так что верхняя часть выступала на пол-локтя от нижней. Это было сделано для защиты картины от пыли. Вазари также рассказывает, что Себастьяно дель Пьомбо, действуя под свою личную ответственность, подготовил эту стену основой для масляных красок, надеясь, что ее будет использовать Микеланджело, но последний удалил ее, предпочтя ортодоксальный метод фресковой живописи. Эта история в ее нынешнем виде не очень правдоподобна; тем не менее, мы, возможно, можем предположить, что, прежде чем принять решение о системе, которая будет принята для его великой работы, Буонарроти счел нужным провести эксперименты на нескольких поверхностях. Художники того периода, как доказывает практика Себастьяно, неудачные нововведения Лионардо да Винчи во Флоренции и эксперименты учеников Рафаэлла в зале Константина, нередко изобретали методы оформления фресок, которые должны были обеспечивать сияние и насыщенность масляной краски. Возможно, Микеланджело даже предлагал в свое время доверить большую часть своей фрески исполнительному мастерству Себастьяно, а впоследствии столкнулся с теми же трудностями в сотрудничестве, которые привели его к необходимости расписывать Сикстинский свод в одиночестве.

Как бы то ни было, когда двери часовни однажды закрылись за мастером, мы вообще ничего не слышали о его деяниях, пока они снова не открылись на Рождество 1541 года. Сдержанность Микеланджело в отношении своих собственных работ - одна из самых неприятных черт его характера. Действительно, его переписка между 1534 и 1541 годами почти полностью обрывается; тем не менее, если бы она была обильной, мы, вероятно, располагали бы лишь сухими и лаконичными ссылками на вопросы, связанные с его искусством.

Он, должно быть, был полностью занят Страшным судом в 1536 и 1537 годах. Павел III. все еще состоял в переписке с герцогом Урбино, который проявил не только готовность выполнить пожелания папы относительно гробницы Юлия, но и очень доброжелательное отношение к скульптору. В июле 1537 года Иеронимо Стакколи написал герцогу Камерино о серебряной солонке, которую Микеланджело спроектировал по его просьбе. Этот принц, Гвидобальдо делла Ровере, когда впоследствии унаследовал герцогство Урбино, отправил действительно сердечное послание своему "дорогому мессеру Микеланджело". Он начинает с того, что, хотя он по-прежнему лелеет самое сильное желание увидеть памятник своему дяде завершенным, ему не хотелось бы прерывать работу над фреской в Сикстинской капелле, на которую его

Святейшество положил свое сердце. Он полностью доверяет преданности Микеланджело и уверен, что его желание закончить надгробие в честь памяти своего бывшего покровителя является горячим и искренним. Поэтому он надеется, что, когда картина "Страшный суд" будет закончена, работа будет возобновлена и доведена до благополучного завершения. А пока пусть Буонарроти позаботится о своем здоровье и не подвергает все снова опасности, перенапрягая свои силы.

Синьор Готти цитирует папский отчет, опубликованный 18 сентября 1537 года, в котором излагается история Гробницы Юлия на сегодняшний день и перечисляются обязательства Микеланджело перед князьями Урбино. Далее говорится, что Климент VII приказал ему расписать великую стену Сикстинской Капеллы и что Павел желает, чтобы эта работа была продолжена со всей возможной быстротой. Поэтому он публично объявляет, что Микеланджело не отказался выполнить свои обязательства по поводу гробницы не по какой-либо собственной вине или действию, а по прямому приказу его Святейшества. Наконец, он освобождает его и его наследников от всех обязательств, денежных или иных, которым он может быть подвержен из-за невыполненных контрактов.

///

Работая таким образом над своей фреской, Микеланджело получил письмо, датированное Венецией 15 сентября 1537 года, от гениального мошенника Пьетро Аретино. Она начинается с гиперболического комплимента и витиеватой риторики, которыми пользовался Аретино, когда предпочитал льстить. Этот человек, однако, был замечательным стилистом, изобретателем новой эпистолярной манеры. Подобно вулкану, его разум пылал остроумием и похоронил здравый смысл под коркой и пеплом, которые он изрыгал. Одаренный природным чувством риторического контраста, он знал, какой эффект произведет какое-нибудь простое и впечатляющее предложение, помещенное, как драгоценный камень, посреди безделушечного тщеславия. Итак: "Я бы не осмелился обратиться к вам, если бы мое имя, звучащее в ушах каждого принца Европы, не утратило большей части своей исконной униженности. И вполне естественно, что я обращаюсь к вам с таким почтением, ибо в мире много королей, а один только Микеланджело.

"Странное чудо, что Природа, которая не может ставить ничего так высоко, кроме того, что вы исследуете это своим искусством, оказалась бессильной запечатлеть в своих произведениях то величие, которое она содержит в себе, огромную силу вашего стиля и вашего резца! А потому, когда мы смотрим на вас, мы больше не сожалеем о том, что не можем встретиться с Фидием, Апеллесом или Витрувием, чьи души были тенью вашего духа ". Он доводит панегирик до кульминации, добавляя, что великим художникам древности повезло, что их шедевры нельзя сравнить с шедеврами Микеланджело, поскольку "будучи привлеченными к суду в наших глазах, мы волей-неволей провозгласили бы вас уникальным как скульптора, уникальным как живописца и уникальным архитектором". После оглушительного возгласа этого изречения Аретино переходит к настоящему делу своего письма и излагает свои собственные взгляды на Страшный суд, изображением которого, как он слышал, занимается верховный мастер всех искусств. "Кто бы не содрогался от ужаса, погружая кисть в ужасную тему? Я вижу Антихриста посреди толпящихся толп, с таким обликом, который только вы могли описать. Я созерцаю ужас на челе живых; Я вижу признаки угасания солнца, луны, звезд; я вижу дыхание жизни, исходящее из стихий; Я вижу Природу покинутой и обособленной, доведенной до бесплодия,

скорчившейся в своем упадке; я вижу Время истощенным и трепещущим, ибо пришел его конец, и он восседает на безводном троне; и в то время как я слышу трубы ангелов, их гром сотрясает сердца всех, я вижу, как Жизнь и Смерть сотрясаются в ужасном смятении, тот, кто стремится к спасению, воскрешать мертвых, другой использует всю свою мощь, чтобы убивать живых; Я вижу Надежду и Отчаяние, направляющие отряды добрых и когорты нечестивых; Я вижу театр облаков, сверкающий лучами, исходящими от чистейших небесных огней, на котором среди своего воинства восседает Христос, окруженный великолепием и ужасом; я вижу сияние его лица, сверкающее пламенем света, одновременно радостным и ужасным, наполняющее благословенных радостью, проклятых невыносимым страхом. Затем я вижу спутников бездны, которые ужасающими жестами, во славу святых и мучеников, высмеивают Цезаря и Александров; ибо одно дело - растоптать мир, но еще больше - победить себя. Я вижу Славу, растоптанную ее коронами и пальмами, брошенную среди колес ее собственных колесниц. И в заключение всего, я вижу, как ужасный приговор исходит из уст Сына Божьего. Я вижу это в форме двух стрел, одна из которых несет спасение, другая - проклятие; и когда они устремляются вниз, я слышу, как ярость их натиска сотрясает элементарный строй вещей и, с ревом грома и голосов, разбивает вселенскую схему на куски. Я вижу эфирный свод, погруженный во мрак, освещенный только огнями Рая и адскими топками. Мои мысли, возбужденные этим видением Судного дня, шепчут: "Если мы трепещем в ужасе перед делом рук Буонарроти, то как же мы будем дрожать и сжиматься в ужасе, когда Тот, кто будет судить, вынесет приговор нашим душам?"

Это описание Последнего дня, в которое более чем сомнительно, чтобы такой человек, как Аретино, искренне верил, представляет значительный литературный интерес. Во-первых, это любопытно, поскольку исходит от человека, который жил в условиях теснейшей близости с художниками и который, безусловно, ценил искусство; по этой причине невозможно было изобрести ничего менее живописного, чем вызываемые образы. С другой стороны, в первой половине шестнадцатого века она предвосхитила риторику периода *барокко* - красноречие богословов семнадцатого века, голландских поэтов, проповедников-иезуитов. Оригинальность Аретино заключалась в его не по годам развитом предвидении совершенно новой эпохи вкуса и стиля, которой было суждено вытеснить более чистое изящество эпохи Возрождения.

Письмо заканчивается заверением, что если что-то и могло бы убедить его нарушить принятое им решение и вновь посетить Рим, то это его огромное желание увидеть Страшный суд в Сикстинской капелле собственными глазами. Микеланджело прислал ответ, который можно привести как пример его своеобразной иронии. Под формой тщательно продуманного комплимента скрывается презрение, которое он, должно быть, испытывал к Аретино и его дерзким советам. И все же он знал, насколько опасным может быть этот человек, и чувствовал себя обязанным потакать ему.

"Великолепный мессер Пьетро, мой господин и брат, получение вашего письма доставило мне одновременно радость и печаль. Я чрезвычайно обрадовался, поскольку это пришло от вас, кому нет равных по таланту во всем мире. Но в то же время я опечалился, поскольку, закончив большую часть фрески, я не могу осознать вашу концепцию, которая настолько совершенна, что если бы наступил Судный день, и вы присутствовали и видели это своими глазами, ваши слова не смогли бы описать это лучше. Теперь, касаясь ответа на мое письмо, я отвечаю, что я не только желаю этого, но и умоляю вас написать его, видя, что короли и императоры почитают за высочайшую милость быть упомянутым вашим пером. А пока, если у меня есть что-то, что вам

понравилось бы, я предлагаю это от всего сердца. В заключение, не нарушайте своего решения никогда не возвращаться в Рим из-за картины, которую я рисую, ибо это было бы уже слишком".

Настоящей целью Аретино было выманить у великого мастера какой-нибудь бесценный эскиз или рисунок. Это явствует из второго письма, написанного им 20 января 1538 года. "Разве моя преданность не заслуживает того, чтобы я получил от тебя, принца скульптуры и живописи, одну из тех карикатур, которые ты бросаешь в огонь, чтобы при жизни я мог наслаждаться ими, а после смерти унести их с собой в могилу?" В конце концов, мы должны отдать должное Аретино за неподдельное восхищение такими выдающимися художниками, как Тициан, Сансовино и Микеланджело. В письме, написанном много лет спустя после написания этих писем, когда он увидел гравюру "Страшный суд", он использует термины, действительно экстравагантные, но, по-видимому, искренние, по поводу великолепия дизайна. Затем он повторяет свою просьбу о рисунке. "Почему бы тебе не отплатить за мою преданность твоим божественным качествам подарком какого-нибудь клочка рисунка, наименее ценного в твоих глазах?" Я, безусловно, ценил бы два штриха мелом на листе бумаги больше, чем все кубки и цепочки, которые дарили мне все короли и принцы". Похоже, Микеланджело продолжал переписываться с ним, и Бенвенуто Челлини принимал участие в их обмене письмами. Но никаких рисунков прислано не было, и со временем негодяй взял верх над виртуозом в хищнической натуре Аретино. Не переставая лебезить перед Микеланджело, он искал повода нанести ущерб его репутации. Таким образом, мы находим, что в январе 1546 года он писал гравёру Энеа Вико, высоко оценивая медную пластину, изготовленную неким Баззакко по мотивам "Страшного суда", но критикуя картину как "распущенную и способную вызвать скандал у лютеран из-за нескромного изображения наготы лиц обоего пола на небесах и в аду". Непонятно, чего Аретино ожидал от ВДНХ Вико. Ссылка на герцога Флоренции, по-видимому, указывает на то, что он хотел вызвать подозрения у великих и влиятельных людей относительно религиозных и моральных качеств работ Микеланджело.

Этот злобный темперамент наконец вырвался наружу в одном из самых замечательных его писем, которыми мы располагаем. Очевидно, это было сделано с целью задеть и оскорбить Микеланджело настолько, насколько это было в его силах для недомолвок и прямых оскорблений. Это оскорбление предлагает так много интересных моментов в отношении обоих мужчин, что я без колебаний переведу его здесь полностью.

"Сэр, когда я ознакомился с полным наброском всего вашего Последнего приговора, я пришел к выводу, что выдающееся изящество Рафаэлло сочетается с приятной красотой изобретательности.

"Между тем, как крещеный христианин, я краснею перед вольностью, столь запретной для человеческого интеллекта, которую вы использовали при выражении идей, связанных с высшими целями, к которым стремится наша вера. Итак, этот Микеланджело, колоссальный в своей славе, этот Микеланджело, прославленный благоразумием, этот Микеланджело, которым все восхищаются, решил продемонстрировать всему миру безбожие, равное только совершенству его живописи! Возможно ли, что ты, который, поскольку ты божественен, не снисходишь до общения с людьми, сделал это в величайшем храме, построенном для Бога, на высочайшем алтаре, воздвигнутом для Христа, в самой священной часовне на земле, где

могущественные члены Церкви, почтенные священники нашей религии, Наместник Христа, с торжественными церемониями и святыми молитвами исповедуют, созерцают и поклоняются его телу, его крови и его плоти?

"Если бы не было постыдно вводить это сравнение, я бы превозносил себя за свою добродетель, когда писал *"Ла Нанну"*. Я бы продемонстрировал превосходство моей сдержанности перед вашей нескромностью, видя, что я, затрагивая темы похотливые и нескромные, использую благопристойные выражения, говорю в терминах, безупречных и безобидных для целомудренных ушей. Вы, напротив, излагая столь ужасную тему, выставляете святых и ангелов, лишенных земной порядочности, а тех - небесных почестей.

"Язычники, когда лепили Диану, наделяли ее одеждой; когда они делали обнаженную Венеру, скрывали те части тела, которые не видны, рукой скромности. И вот появляется христианин, который, поскольку он ценит искусство выше веры, считает королевским зрелищем изображать мучеников и девственниц в неподобающих позах, показывать людей, униженных своим стыдом, на то, перед чем дома с дурной славой закрыли бы глаза, чтобы не видеть их. Ваше искусство было бы уместно в каком-нибудь роскошном баньо, уж точно не в самой высокой часовне мира. Менее преступным было бы, если бы вы были неверующим, чем, будучи верующим, таким образом подрывать веру других. Вплоть до настоящего времени великолепие таких дерзких чудес не осталось безнаказанным, ибо само их превосходство - это гибель вашего доброго имени. Восстановите их репутацию, превратив непристойные части тела проклятых в пламя, а блаженных - в солнечные лучи; или подражайте скромности Флоренции, которая прячет позор вашего Давида под позолоченными листьями. И все же эта статуя выставлена на общественной площади, а не в освященной часовне.

"Поскольку я желаю, чтобы Бог простил вас, я пишу это не из-за какой-либо обиды за то, о чем я вас умолял. По правде говоря, если бы вы прислали мне то, что обещали, вы бы сделали только то, чего вам следовало бы страстно желать в ваших собственных интересах; ибо этот акт вежливости заставил бы замолчать завистливые языки, которые говорят, что ими распоряжаются только определенные Джерарды и Томасы.

- Что ж, если сокровища, завещанного вам папой Юлием для того, чтобы вы могли поместить его прах в урну вашей собственной резьбы, было недостаточно, чтобы заставить вас сдержать данное слово, чего я могу ожидать от вас? Не твоя неблагодарность, не твоя скупость, великий художник, а милость и заслуги Верховного Пастыря определяют его славу. Богу угодно, чтобы Юлий навсегда прославился в простой гробнице, увековеченной в его собственных заслугах, а не в каком-нибудь гордом памятнике, зависящем от вашего гения. Между тем, ваше неисполнение своих обязательств расценивается вами как акт воровства.

"Наши души больше нуждаются в спокойных эмоциях благочестия, чем в живых впечатлениях от пластического искусства. Тогда пусть Бог внушит его Святейшеству Павлу те же мысли, которые он внушил блаженной памяти Григорию, который предпочел скорее лишить Рим гордых статуй языческих божеств, чем позволить их великолепию лишить более скромные изображения святых благочестия народа.

Наконец, когда вы приступите к составлению вашей картины вселенной, ада и рая, если бы вы прониклись в свое сердце теми представлениями о славе, почестях и ужасе, которые соответствуют теме, которую я набросал и предложил вам в письме, которое я написал вам и

которое читает весь мир, я осмелюсь утверждать, что не только природа и все добрые влияния перестали бы сожалеть о выдающихся талантах, которыми они вас наделили и которые сегодня делают вас, благодаря вашему искусству, образом чудесного; но и Провидение, которое видит все, само продолжило бы присматривать за таким шедевром до тех пор, пока в ее правительстве полушарий сохраняется порядок.

"Ваш слуга,
"Аретинец.

"Теперь, когда я немного утихомирил гнев, который я испытываю против тебя за жестокость, с которой ты обращался с моей преданностью, и научил тебя видеть, что, хотя ты и божественен, я не сделан из воды, я прошу тебя разорвать это письмо, ибо я сделал то же самое, и не забывай, что я тот, на чьи послания отвечают короли и императоры.

"Великому Микеланджело Буонарроти в Риме".

Злобность этого письма сравнима только с его стилистической изобретательностью. Аретино использовал все средства, какие только мог придумать, чтобы ранить и раздражить чувствительную натуру. Намек на Рафаэлла, сравнение его собственных порнографических диалогов со "Страшным судом" в Сикстинской капелле, скрытый намек на то, что люди сплетничают об отношениях Микеланджело с молодыми людьми, его насмешки над исключительностью великого человека, его жестокие инсинуации в отношении Могилы Юлия, его благочестивая надежда на то, что Павел уничтожит фреску, и дерзкий панегирик в его драгоценном письме в "Последний день" - все это было хорошо рассчитано, чтобы вызвать раздражение. Было ли письмо должным образом получено Буонарроти, мы не знаем. Гайе утверждает, что оно, по-видимому, было отправлено по почте. Он обнаружил это в Архивах дворца Строчи.

Добродетельный Пьетро Аретино был не единственным, кого шокировала нагота Страшного суда; и действительно, следует признать, что, когда Микеланджело трактовал подобную тему подобным образом, он доводил принцип искусства ради искусства до крайности. Одна из самых популярных историй, рассказанных об этой работе, показывает, что она рано начала вызывать скандал. Когда она была закончена на три четверти, папа Павел отправился посмотреть фреску в сопровождении мессера Бьяджо да Чезена, своего церемониймейстера. Когда мессера Бьяджо спросили его мнение о картине, он ответил, что считает в высшей степени неприличным выставлять так много обнаженных фигур на священной картине и что она больше подходит для места разврата, чем для папской часовни. Микеланджело, уязвленный этим, нарисовал портрет прелата с натуры и поместил его в аду с рогами на голове и змеей, обвившейся вокруг его чресел. Мессер Бьяджо, оказавшийся в таком бедственном положении и, без сомнения, подвергшийся насмешкам своих друзей, пожаловался папе римскому, который ответил, что ничем не может ему помочь. "Если бы художник отправил тебя в Чистилище, я бы приложил все усилия, чтобы освободить тебя; но я не пользуюсь никаким влиянием в аду; *нет никакого искупления*". Перед смертью Микеланджело его последователь Даниэле да Вольтерра был нанят для изготовления драпировок для самых неприятных фигур и благодаря этому получил название *Брагеттоне*, или изготовителя бриджей. Павел IV дал художнику это поручение, предварительно проконсультировавшись по этому вопросу с Буонарроти. Говорят, что последний ответил посланцу папы римского: "Скажите его

Святейшеству, что это незначительный вопрос, и его легко уладить. Пусть он займется наведением порядка в мире: изменить картину не составит большого труда ". Позже, во время понтификата Пио V., мастер по имени Джироламо да Фано продолжил процесс, начатый Даниэле да Вольтерра. Как неизбежное следствие этой дани скромности, колоритная гамма Микеланджело и баланс его масс были безвозвратно нарушены.

IV

Вазари говорит, что незадолго до окончания "Страшного суда" Микеланджело упал со строительных лесов и серьезно повредил ногу. Боль, которую он испытывал, и его меланхолия заставили его запереться дома, где он отказался лечиться у врача. Однако в Риме жил флорентийский врач со своеобразным юмором, который восхищался искусством и испытывал настоящую привязанность к Буонарроти. Этот человек ухитрился проникнуть в дом через какой-то потайной ход и бродил по нему, пока не нашел хозяина. Затем он настоял на том, чтобы оставаться там на страже, пока не добьется полного излечения. Звали этого замечательного друга, известного в те дни своим мастерством и наукой, Баччо Ронтини.

После выздоровления Микеланджело вернулся к работе и за несколько месяцев закончил "Страшный суд". Она была выставлена на всеобщее обозрение на Рождество 1541 года.

Время, небрежность и беззаконие, пыль веков, сожженные бумаги сменяющих друг друга конклавов, дым алтарных свечей, молотки и драпировки обойщиков, кисть изготовителя штанов и реставратора так повлияли на Страшный Суд, что сейчас почти невозможно воздать ему должное. То, что Микеланджело подразумевал под своей цветовой гаммой, полностью утрачено. Даниэле да Вольтерра, отвратительный колорист, не только наложил ярко окрашенные пятна на модулированную гармонию телесных тонов, написанных мастером; но и вся поверхность погрузилась в голубоватый туман, ставший вокруг алтаря чем-то вроде лампадной черноты. Тем не менее, композиция фрески все еще может быть изучена; и после надлежащего осмотра с помощью фотографических репродукций каждой части мы не можем не понять энтузиазма, который вызывало у современников столь благородно и глубоко спланированное произведение искусства.

Иногда утверждалось, что это огромное полотно, самое большое и всеобъемлющее в мире, представляет собой бурю борющихся форм, суматоху парящих, падающих, парящих и нисходящих фигур. Ничто не может быть более противоречивым истине. Микеланджело было шестьдесят шесть лет, когда он отложил кисть в конце гигантской работы. Он давно изжил непосредственность юношеского пыла. Его полувековой опыт в проектировании памятников, росписи Сикстинского sklepa, проектировании фасадов, ризниц и библиотек развил архитектурное чутье, которое всегда было сильным в его концептуальной способности. Следовательно, мы не удивляемся, обнаружив, что какой бы сложной и запутанной схема ни казалась неопытному глазу, на самом деле это строгий математический замысел, разделенный на четыре полосы или плоскости группировки. Стена, поскольку она занимает весь конец длинного высокого здания, естественно, менее широкая, чем высокая. Таким образом, графические членения в основном горизонтальны, хотя и настолько комбинированы и разнообразны, что создают эффектумноженных изгибов, уравновешивая и антифонируя их извилистые линии. Подвеска, на которой сидит пророк Иона, опускается и разбивает

поверхность вверх, оставляя полукруглые отделения с каждой стороны пояса. Микеланджело заполнил эти верхние пространства двумя группами борющихся ангелов, одна из которых несет огромный крест, а другая - колонну в воздухе. Крест и столб для битвы - главные символы Страстей Христовых. Здесь также есть терновый венец, губка, лестница и гвозди. Эти знаки страданий нашего Господа демонстрируются без всякого милосердия. Демонические ангелы, кувыркаясь на облаках, подобно левиафанам, в жестоком гневе швыряют их туда-сюда над толпой душ, как бы демонстрируя справедливость проклятия. Несмотря на боль и позорную смерть Бога, человечество продолжало грешить. Судья - это то, кем его сделали преступления мира и Италии. Непосредственно под поясом, на значительном расстоянии от отрядов сопровождающих святых, Христос поднимается со Своего трона. Его лицо обращено в сторону проклятых, Его правая рука поднята так, словно в ней зажаты молнии для их уничтожения. Это грузный молодой атлет; скорее, это масса гипертрофированных мышц с чертами лица вульгаризированного Аполлона. Девственница сидит в скорченной позе справа от Него, слегка отвернув голову, словно в мучительном ожидании грядущего приговора. Святые и мученики, окружающие Христа и Его Мать, образуя один из главных планов композиции, расположены четырьмя неравными группами тонкой и удивительной сложности. Все они носят эмблемы своей жестокой смерти и потрясают ими перед лицом Христа, как бы взывая к Его судилищу. Было высказано милосердное предположение, что они намерены молить о пощаде. Однако я не могу отделаться от впечатления, что они действительно требуют сурового правосудия. Святой Варфоломей угрожающе размахивает своим ножом для разделки кожи. Святая Екатерина изо всех сил пытается поднять свое сломанное колесо. Святой Себастьян хмуро взирает на ад со связкой стрел, дрожащих в его могучей руке. Пилы, чесальные гребни, кресты и решетки - все служат одной и той же цели: напоминать Христу, что, если Он не проклянет нечестивых, исповедники погибнут вместе с Ним напрасно. Удивительно, что, хотя Микеланджело изобразил в "Благословенном" так много поз ожидания, нетерпения, тревоги и изумления, он ни в одной из них не выразил благодарности, или любви, или сочувствия, или благоговейного трепета. Мужчины и женщины, как старые, так и молодые, являются людьми геркулесового телосложения. Рай, согласно концепции Буонарроти, предназначался не для того, чтобы быть изящным, прекрасным, оригинальным и нежным. Небесные воинства - это взрослые и сверхразвитые гимнасты. Тем не менее, пока мы записываем эти впечатления, было бы несправедливо пренебрегать духовной красотой некоторых душ, обнимающихся после долгой разлуки в могиле, со скрещенными руками, сцепленными ладонями и прильнувшими губами. Рисуя их, Микеланджело, возможно, думал о своем отце и брате.

Два плана, которые я попытался описать, занимают верхнюю и большую часть композиции. Третий по порядку состоит из трех масс. В середине плывет группа титанических херувимов, трубящих в свои длинные трубы над землей и морем, чтобы разбудить мертвых. Драматично, что ничто не может быть прекраснее, чем напряженная энергия и сверхчеловеческая сила этих превосходных созданий. Их поведение заставляет наше воображение слышать сокрушительные раскаты трубы рока. Слева от зрителя души восходят на суд, некоторые парят в расплывчатом эфире, завернутые в погребальные одежды, другим помогают нисходящие святые и ангелы, которые протягивают руку, четки, чтобы помочь все еще грубому духу в его полете. Справа - осужденные, опускающиеся вниз, к месту своих мучений, отвергнутые серафимами, скованные ангельскими женихами, тащимые демонами, мечущиеся, воющие, сбившиеся в кучу от ужаса. Именно здесь, и еще дальше, Микеланджело проявил всю свою силу мастериц самовыражения. В то время как благословенные не проявляют ничего, что

действительно соответствовало бы их состоянию святости и вечного покоя, проклятые предстают во всех реалистичных аспектах жесточайшей агонии и ужаса. Колоссальные формы плоти, которыми в равной степени наделены множество спасенных и проклятых, больше подходят для этой крайности физических и умственных страданий, чем для безмятежности вечного блаженства. Там изображен несчастный, окруженный демонами, смотрящий прямо перед собой, когда он тонет; одна половина его лица закрыта рукой, другая застыла в каменном спазме отчаяния, предвещающем вечность ада. Ничто не могло выразить с величием более высокого порядка чувство невосполнимой потери, вечной боли, бесконечного будущего без надежды, чем суровое достоинство страха этого небезызвестного грешника. Чуть ниже находится место, куда опускаются обреченные. Микеланджело вернулся к Данте за символику, выбранную для изображения ада. Демон Харон с глазами цвета горящего угля усаживает толпу духов на свой паром. Они приземляются, и их встречают дьяволы, которые тащат их к Миносу, судье адских областей. Он возвышается в крайнем правом конце фрески, указывая на то, что преисподняя зияет бесконечно глубоко, за пределами нашего понимания; точно так же ангелы над Христом предполагают область света и славы, простирающуюся ввысь через безграничное пространство. Сцена суда, на которой сосредоточено внимание, является всего лишь эпизодом во всеобщей, предвечной схеме вещей. Уравновешивающий ад по левую руку от зрителя - это грубая земля, могила, формирующая и поглощающая глина, из которой души, еще не оправданные или осужденные, с трудом выходят в различных формах скелетов или трупов, медленно оттаивая в вечную жизнь.

Вазари в своем описании Страшного суда ухватился за то, что, в конце концов, остается наиболее заметным аспектом этого загадочного произведения, одновременно столь завораживающего и столь отталкивающего. "Очевидно, - говорит он, - что несравненный художник не ставил своей целью ничего, кроме изображения человеческого тела в идеальных пропорциях и самых разнообразных позах, а также страстей и привязанностей души. Для него этого было достаточно, и здесь ему нет равных. Он хотел продемонстрировать великий стиль: непревзойденное рисование обнаженной натуры, мастерство во всех проблемах дизайна. Он сосредоточил свою силу на человеческой форме, уделяя внимание только ей и пренебрегая всеми второстепенными вещами, такими как очарование цвета, причудливые изобретения, изящные приспособления и новинки фантазии". Вазари мог бы добавить, что Микеланджело также пренебрег тем, что должно было быть главной целью его искусства: убедительным красноречием, торжественностью, присущей его теме, духовностью, а не земной грубостью. Как коллекция обнаженных спортсменов во всех мыслимых позах покоя и действия, ракурса, предполагаемого движения, "Страшный суд" остается грандиозным чудом. Престарелый мастер также не утратил своего мастерства в изображении божественно простых лиц, великолепных конечностей, мужественной красоты в идеальных лицах молодых людей. Более того, картина, когда мы достаточно долго останавливаемся на ее деталях, становится заметной как, несомненно, внушающая благоговейный трепет, ужасающая в своем пронзительном выражении гнева, возмездия, жажды мести, жестокости и беспомощного ужаса. Но высшая точка даже Судного дня, *Dies Irae*, не была захвачена. Мы не слышим тихого голоса пафоса и человеческой надежды, который звучит в гимне Томаса Челано:

Quaerens me sedisti lassus, Redemisti crucem passus: Tantis labor non sit cassus.

Эта нота полна постоянной угрозы и ужаса, а совокупную схему собранных форм можно сравнить с оглушающим чувства соло на тромбоне. Говоря это, мы должны помнить, что

Микеланджело постоянно стремился ухватиться только за один момент, и то, что он считал самым решающим моментом в теме, которую он должен был развить. Выбрав момент времени, в который Христос, наполовину вставший со своего облачного Судилища, поднимает всеведущую руку, чтобы проклинать, учитель заставил каждую клеточку своей сложной композиции затрепетать от огромной страсти грядущего приговора. Длинная серия рисунков Распятий, Снятий с Креста и Пьет, которыми мы располагаем, все они относятся к периоду его жизни ненамного позже 1541 года, доказывают, что его натура была столь же чувствительна к пафосу, как и к террору; только не в его характере было пытаться сочетать ужас и пафос.

"Он стремился к изображению человеческого тела. Он хотел продемонстрировать величественный стиль". Так говорит Вазари, и Вазари отчасти прав. Но мы не должны впадать в парадокс, столь извращенно поддерживаемый Рескином в его лекции о Тинторетто и Микеланджело, что последний был холодным и бессердечным художником, заботящимся главным образом о демонстрации технического мастерства и анатомической науки. Каким бы частичным и болезненным ни казалось нам значение Страшного суда, это значение было слишком сильно и лично прочувствовано. Обличения пророков, горести Апокалипсиса, инвективы Савонаролы, трагедии итальянской истории, ощущение настоящего и всегдашнего греха пронизывают его насквозь. Технически шедевр несет на себе следы усталости и недовольства, несмотря на необычайную энергию замысла и исполнения. Человек был старым и усталым, ему мешали в его желаниях и его угнетали проблемы. Сама его наука стала более формальной, его типы - более сухими и схематичными, чем они были раньше. Волнующая жизнь, божественный афлатус Сикстинского sklepa миновал Страшный суд. Совершенно восхитительная, непревзойденная и несравненная с любой другой работой человека подобного масштаба, какой бы ни была эта фреска в своем владении разнообразными ресурсами человеческого организма, она не поражает наш разум как произведение мастера, прославляющегося плотской гордыней и ментальной дерзостью, а скорее как произведение человека, сбитого с толку и напуганного, готового пасть духом.

Анри Бейлю, записывавшему свои впечатления в Сикстинской капелле, вспомнилось бегство Великой армии после сожжения Москвы. "Когда во время нашего катастрофического отступления из России случилось так, что мы были внезапно разбужены посреди темной ночи упорной канонадой, которая с каждым мгновением, казалось, становилась все ближе, тогда все силы человеческой природы сомкнулись вокруг его сердца; он почувствовал себя в присутствии судьбы и, не обращая внимания на вульгарные интересы, приготовился оспорить свою жизнь с судьбой. Вид картины Микеланджело вернул моему сознанию это почти забытое ощущение". Это справедливая и сочувствующая критика, и на этой ноте я с удовольствием заканчиваю.

V

Вполне вероятно, что слава о Страшном суде быстро распространилась по Италии и что многие приезжали в Рим с целью его осмотра. Complimentary сонеты, должно быть, также были адресованы художнику. Я полагаю, что Никколо Мартелли прислал несколько стихотворений на эту тему из Флоренции, поскольку Микеланджело ответил 20 января 1542 года следующим письмом, исполненным исключительной скромности и учтивой доброты:

"Я получил от мессера Винченцо Перини ваше письмо с двумя сонетами и мадригалом. Письмо и сонет, адресованные мне, настолько удивительно хороши, что если бы человек нашел в них

что-нибудь, достойное критики, то было бы невозможно критиковать его так же тщательно, как критикуют их. Это правда, что они так сильно восхваляют меня, что, будь у меня на груди Рай, хватило бы и меньшей похвалы. Я понимаю, вы считаете меня именно таким, каким Бог желает, чтобы я был. Я бедный человек с малыми заслугами, который с трудом овладевает искусством, данным мне Богом, чтобы продлить свою жизнь, насколько это возможно. Такой, какой я есть, я остаюсь вашим слугой и слугой всего дома Мартелли. Яблагодарю вас за ваше письмо и стихи, но не так сильно, как того требует долг, ибо я не могу воспарить до таких высот вежливости".

Когда "Страшный суд" был завершен, Микеланджело не без оснований надеялся, что сможет возобновить свою работу над гробницей Юлия. Но этому не суждено было сбыться. Антонио да Сан-Галло только что завершил строительство часовни Святого Причастия в Ватикане, известной как Капелла Паолина, и папа римский постановил, что ее фрески должны быть написаны Буонарроти. Герцог Урбино, уступив его желанию, написал Микеланджело 6 марта 1542 года, сказав, что он был бы вполне удовлетворен, если бы три статуи его работы, включая Моисея, были перенесены в гробницу, а выполнение остальных было предоставлено компетентным мастерам под его руководством.

Фактически, у нас есть документы, подтверждающие, что гробница была передана нескольким владельцам в течение этого 1542 года. Первый - это контракт от 27 февраля, по которому Рафаэлло да Монтелупо обязуется закончить три статуи, две из которых - "Активная жизнь" и "Созерцательная". Второй - контракт от 16 мая, в котором Микеланджело передает архитектурную и декоративную часть памятника совместно Джованни де Маркези и Франческо д'Аматоре, именуемым Урбино, при условии, что разногласия, которые могут возникнуть между ними, будут переданы Донато Джаннотти. Существует третий контракт, датированный 1 июня, о той же работе, порученной тем же двум мастерам, с более точным описанием деталей. Оказалось, что опасения по поводу разногласий между мастерами по поводу разделения их труда были небезосновательны, поскольку Микеланджело дважды в июле писал своему другу Луиджи дель Риччо, горько жалуясь на их разногласия и говоря, что он потерял два месяца из-за этих мелочей. Он добавляет, что один из них алчен, другой безумен, и он опасается, что их ссора может закончиться ранениями или убийством. Этот вопрос сильно беспокоит его, главным образом из-за Урбино, потому что он воспитал его, а также из-за времени, потраченного впустую на "их невежество и звериную глупость". Спор был окончательно урегулирован вмешательством трех мастеров-каменщиков (действовавших по отдельности от имени Микеланджело, Урбино и Джованни), которые оценили соответствующие части работы.

Я должен прервать это повествование о гробнице, чтобы объяснить, кем были некоторые из только что упомянутых лиц и как они оказались связаны с Буонарроти. Донато Джаннотти был известным писателем на политические и литературные темы, который, сыграв заметную роль в революции Флоренции против Медичи, теперь жил в изгнании в Риме. Его диалоги о Данте и рассказ Франческо д'Оланда о встречах в Сан-Сильвестро доказывают, что он был членом того небольшого кружка, в который входили Микеланджело и Виттория Колонна. Луиджи дель Риччо был флорентийским купцом, работавшим в банкирском доме Строцци в Риме. В течение многих лет он был деловым человеком Микеланджело, но их дружба была тесной и теплой во многих других отношениях. Их сблизила общая любовь к поэзии и обаяние редко одаренного юноши по имени Чеккино деи Браччи. Урбино был слугой великого скульптора и мастером всех работ, последним и лучшим из этой серии, в которую входили Стефано Миниатюре, Пьетро Урбино, Антонио Мини. Микеланджело сколотил состояние Урбино, оплакивал его смерть и взял на себя

опеку над его детьми, о чем будет рассказано в свое время. Всю свою жизнь великий скульптор зависел от какого-то доверенного слуги, к которому он лично привязался и который не всегда отвечал на его доброту благодарностью. После смерти Урбино аналогичный пост занял Асканио Кондиви, и этому обстоятельству мы обязаны самой ценной из наших современных биографий.

Наш самый важный документ, касающийся могилы Юлия, - это тщательно продуманное прошение, адресованное Микеланджело Павлу III 20 июля. Он начинается со ссылки на контракт от 18 апреля 1532 года и продолжается утверждением, что новый заказ папы римского для капеллы Паолины еще раз помешал выполнению обязательств скульптора. Затем в нем излагаются условия, предложенные герцогом Урбино в его письме от 6 марта 1542 года, согласно которым три статуи гробницы могут быть переданы способным мастерам, в то время как остальные три, включая Моисея, должны быть закончены самим Микеланджело. Рафаэлло да Монтелупо уже приступил к созданию Мадонны с Младенцем, Пророка и Сивиллы. Джованни де Маркезе и Франческо да Урбино работают над архитектурой. Микеланджело остается отделать "Моисея и двух пленников", все три из которых почти завершены. "Пленники", однако, были спроектированы для гораздо более крупного памятника и не подойдут для нынешней схемы. Соответственно, он заслонил две другие фигуры, представляющие Активную и Созерцательную Жизнь. Но даже их он не в состоянии закончить, поскольку роспись часовни поглощает его время и энергию. Поэтому он молит папу использовать свое влияние на герцога Урбинского, чтобы отныне он был полностью освобожден от всех обязательств по поводу гробницы. Моисея он может создать в состоянии совершенства, но Активную и Созерцательную Жизнь он желает поручить Рафаэлло или любому другому скульптору, которого герцог предпочтет. Наконец, он готов внести сумму в размере 1200 крон на покрытие общих расходов и гарантировать, что работа будет выполнена эффективно во всех деталях.

Любопытно, что ни в этом прошении, ни в других местах нет упоминания о том, что можно было бы считать наиболее важной частью гробницы, а именно о портретной статуе Юлия.

Документ был вручен мессеру Пьеро Джованни Алиотти, епископу Форли и хранителю гардероба папы Павла. Соответственно, окончательный контракт относительно гробницы был составлен и подписан 20 августа. Мне нет необходимости повторять его условия, поскольку я уже опубликовал их краткое изложение в предыдущей главе этой работы. Достаточно сказать, что Микеланджело был наконец освобожден от всякой активной ответственности за гробницу, и что обширный замысел его ранней зрелости теперь свелся к Моисею. Рафаэлло да Монтелупо было поручено завершить строительство оставшихся пяти статуй.

Это прискорбное завершение заветного замысла всей его жизни, должно быть, подействовало на Микеланджело угнетающе. Письма, в которых он упоминает об этом после подписания контракта, дышат духом большей, чем обычно, раздражительности. Более того, герцог Урбинский теперь откладывал отправку своей ратификации, только благодаря которой акт мог стать действительным. В октябре в письме Дель Риччо Микеланджело жалуется, что мессер Алиотти уговаривает его начать роспись в часовне, но штукатурка еще не готова для работы. Между тем, хотя он внес 1400 крон, "которые позволили бы ему работать в течение семи лет и позволили бы ему закончить две гробницы", ратификация герцогом не поступила. "Достаточно легко понять, что это значит, не записывая это словами! Хватит; за верность на протяжении тридцати шести лет и за то, что я по собственной воле отдавал себя другим, я не заслуживаю

лучшего. Живопись и скульптура, труд и добросовестность погубили меня, и я постоянно иду от плохого к худшему. Для меня было бы лучше, если бы я в юности занялся сватовством! Я не должен быть в таком душевном смятении Я не хочу оставаться под этим бременем и не хочу каждый день подвергаться поношению как мошенник со стороны тех, кто лишил меня жизни и чести. Только смерть или папа Римский могут освободить меня". Похоже, что в это время агенты герцога Урбино обвиняли его в том, что он одолжил деньги, которые он получил в счет строительства памятника. Затем, в том же октябре, следует это бурное письмо какому-то прелату, которое является одним из самых веских автобиографических документов, написанных рукой Микеланджело, имеющих в нашем распоряжении.

"Монсеньор, Ваша светлость прислали сказать мне, что я должен начать рисовать и не беспокоиться. Я отвечаю, что человек рисует мозгом, а не руками; и тот, у кого нет в распоряжении мозгов, производит работу, которая позорит его. Поэтому, пока мое дело не улажено, я не могу сделать ничего хорошего. Ратификация последнего договора не происходит. В силу другого, заключенного до Климента, меня ежедневно побивают камнями, как будто я распял Христа.... Вся моя молодость и возмужалость были потеряны, привязаны к этой могиле Я вижу множество людей с доходом в 2000 или 3000 крон, лежащих в постели, в то время как я со всем своим огромным трудом стремлюсь стать бедным.... Я не вор и ростовщик, а гражданин Флоренции, благородный, сын честного человека, и родом не из Кальи". (Эти и подобные им вспышки негодующей страсти, разбросанные по всему посланию, показывают, до какой степени раздражительная натура скульптора была выведена из себя клеветническими слухами. Как он открыто заявляет, булавоочные уколы сводят его с ума. Затем следует подробная история его отношений с Юлиусом, которая, поскольку я уже много раз ею пользовался, может быть приведена здесь в общих чертах.) "В первый год своего понтификата Юлий поручил мне сделать его гробницу, и я прожил восемь месяцев в Карраре, добывая мрамор и отправляя его на площадь Святого Петра, где у меня была квартира за Святой Катериной. Впоследствии папа решил не строить свою гробницу при жизни и поручил мне заниматься живописью. Затем он продержал меня два года в Болонье, отливая его статую из бронзы, которая была уничтожена. После этого я вернулся в Рим и оставался с ним до самой его смерти, всегда поддерживая свой дом открытым без должности или пенсии, живя на деньги за гробницу, поскольку у меня не было другого дохода. После смерти Юлия Агиненсис хотел, чтобы я продолжил это дело, но в более широком масштабе. Поэтому я привез мрамор в Маселло-деи-Корви и закончил ту часть фрески, которая сейчас замурована в Сан-Пьетро-ин-Винколи, и сделал фигуры, которые до сих пор хранятся у меня дома. Тем временем Лео, не желая, чтобы я работал над гробницей, притворился, что хочет завершить фасад собора Святого Лоренцо во Флоренции, и попросил меня об этом у кардинала.

Продолжая мою историю гробницы Юлия, я скажу, что, когда он передумал строить ее при жизни, в Риму прибыло несколько партий мрамора, которые я незадолго до этого заказал в Карраре, и поскольку я не мог получить денег от папы римского для оплаты перевозки, мне пришлось занять 150 или 200 дукатов у Бальдассаре Бальдуччи, то есть в банке Якопо Галло. В то же время из Флоренции приехали рабочие, некоторые из которых все еще живы; и я обставил дом, который Юлий подарил мне за Святой Катериной, кроватями и другой мебелью для мужчин, а также всем необходимым для строительства гробницы. Поскольку все это делалось без денег, я был очень смущен. Соответственно, я изо всех сил убеждал папу римского продолжать это дело, и однажды утром, когда я пришел поговорить по этому вопросу, грум прогнал меня ". (Здесь вмешивается история бегства во Флоренцию, которая была рассмотрена

в главе IV.) "Позже, когда я был во Флоренции, Юлиус отправил синьории три записки. Наконец последний послал за мной и сказал: "Мы не хотим начинать войну с папой Юлием из-за тебя. Вы должны вернуться; и если вы это сделаете, мы напишем вам письма с такими полномочиями, что если он причинит вам вред, то сделает это с этой синьорией". Соответственно, я взял письма и вернулся к папе, и о том, что последовало за этим, можно было бы долго рассказывать!

"Все разногласия между папой Юлием и мной возникли из-за зависти Браманте и Рафаэлло да Урбино; и это было причиной того, что я не закончил надгробие при его жизни. Они хотели погубить меня. У Рафаэлло действительно были на то веские причины, ведь все, что он имел от искусства, он получил от меня".

В октябре Микеланджело еще дважды писал Луиджи дель Риччо о ратификации своего контракта. "Я не могу жить, не говоря уже о том, чтобы рисовать". "Я решил остановиться дома и закончить три фигуры, как я и договаривался. Для меня это было бы лучше, чем ежедневно таскаться со своими конечностями в Ватикан. Пусть злится тот, кому нравится. Если папа хочет, чтобы я рисовал, он должен послать за послом герцога и добиться ратификации.

То, что произошло в это время с гробницей, можно понять с помощью письма, написанного Сальвестро да Монтауто 3 февраля 1545 года. Микеланджело ссылается на последний контракт и говорит, что герцог Урбино ратифицировал его. Соответственно, пять статуй были переданы Рафаэлло да Монтелупо. "Но пока я расписывал новую часовню для папы Павла III, его Святейшество, по моей искренней молитве, выделил мне немного времени, в течение которого я собственноручно закончил две из них, а именно "Активную и созерцательную жизнь"".

Однако, при всей своей доброй воле, Микеланджело не смог полностью избавиться от тревог, связанных с этим несчастным делом. Еще в 1553 году Аннибале Каро написал Антонио Галло, умоляя его ходатайствовать за прославленного старика перед герцогом Урбино. - Уверяю вас, что крайнего огорчения, причиненного ему тем, что он был в немилости у его Превосходительства, достаточно, чтобы преждевременно свести его седые волосы в могилу.

VI

Гробница Юлия в том виде, в каком она сейчас находится в церкви Сан-Пьетро-ин-Винколи в Риме, представляет собой памятник, состоящий из двух несовместимых частей, осматривая которые, сочувствующий критик может прочесть мрачную историю ее создания. Как допускает Кондиви, это была "раттоппата и рифатта", склеенная вместе и перемешанная.

Нижняя половина представляет собой то, что в конечном итоге сохранилось от грандиозного оригинального проекта одного из фасадов той огромной мраморной горы, которая должна была быть возведена на Трибуне собора Святого Петра. Цоколи, на которых должны были стоять заточенные Искусства и Науки, остаются; но вместо статуй их место занимают перевернутые консоли, которые неуклюже ведут к головам и бюстам умирающих стариков. Пилястры этих сроков были укорочены. Их четыре, они окружают две узкие ниши, где прекрасные женские фигуры, Живущие Активной и Созерцательной Жизнью, все еще свидетельствуют о непреходящем тепле и энергии могучего гения скульптора. Как отдельные статуи, должным образом выполненные в симметричной схеме, эти фигуры были бы достойны восхищения, поскольку изящество линий и символический контраст позы придают обоим очарование. В их нынешнем положении они становятся сравнительно незначительными из-за тяжелого архитектурного окружения. Пространство, оставленное свободным между нишами и рамами,

отведено сидящей статуе Моисея, которая является главной достопримечательностью памятника и о которой, как о шедевре лучших лет Микеланджело, я расскажу позже.

Архитектурный план и отделка поверхности этой нижней половины выполнены в стиле раннего итальянского Возрождения. Плоские плиты украшены арабесками, масками и слоистыми узорами. Углубление каждой ниши изогнуто вогнутой раковиной. Конечные бюсты выполнены по смелой модели и бросаются в глаза. В целом картина богата деталями, и, хотя несколько суховата в причудливых изобретениях, она возвращает нас к традициям флорентийского творчества Мино да Фьезоле и Дезидерио да Сеттиньяно.

Когда мы поднимаемся к верхней части, нам кажется, что мы перешли, как это действительно и происходит, в область новой манеры, созданной Микеланджело в Сан-Лоренцо. Ряды пилястр чрезвычайно высоки пропорционально пространству, которое они окружают. Два из этих пространств, те, что с левой и правой стороны, заполнены сверху бессмысленными прямоугольными углублениями, в то время как сидящие статуи занимают менее половины высоты ниш. Архитектурный проект невзрачен, не соответствует ни одному известному стилю, если только это не убогий римско-дорический. Здесь нет абсолютно никаких декоративных элементов, за исключением четырех неглубоких масок под абаками пилястр. Все холодное, широкое и сухое, странно контрастирующее с скоплением деталей нижней части. В центральной нише, непосредственно над Моисеем, стоит Мадонна прекрасного скульптурного качества, под неглубокой аркой, повторяющей узор раковины. У ее ног лежит распростертая фигура папы Юлия II, увенчанного тиарой, приподнявшегося в полулежачем положении, опираясь на правую руку.

Из статуй в верхней части, безусловно, самой прекрасной по художественным достоинствам является Мадонна. Эта величественная и грациозная дама, держащая на руках Божественное Дитя, должна быть причислена к числу триумфов Буонарроти в обращении с женским обликом. Здесь больше мягкости и нежности, чем в "Мадонне из ризницы Медичи", в то время как младенец, играющий с пойманной птицей, полон изящества. Микеланджело мало что оставил в этой группе, чтобы резец Монтелупо мог деформироваться при переделке. Сидящая женщина, Сивилла, слева, также несет на себе отпечаток его замысла. Выполненный им самим, он стал бы шедевром за великолепие линий и достойный покой. Как бы то ни было, стиль, хотя и кажется, что он стремится к широте, остается холодным и формальным. Так называемый Пророк на другой стороне считается одним из знаковых провалов итальянской скульптуры. В нем нет ни красоты, ни значимости. Подобно грузному римскому консулу эпохи упадка, этот человек сидит там, неуклюжий и бессмысленный; мы могли бы принять его за статую-портрет, воздвигнутую каким-нибудь провинциальным муниципалитетом в честь местного магната; но в этой инертной фигуре нет ничего пророческого или вдохновляющего. Мы удивляемся, почему его поместили так близко к папе Римскому.

Говорят, что Микеланджело выразил недовольство тем, как Монтелупо выполнил две статуи, окончательно переданные в его ведение, и мы знаем из документов, что этот человек был болен, когда они были закончены. И все же мы вряд ли можем извинить самого мастера за холодное и небрежное выполнение задачи, которая имела такое воодушевляющее и героическое начало. Компетентные судьи, внимательно изучившие памятник, говорят, что камни плохо сложены, а качество изготовления не соответствует важным требованиям ремесла скульптора-каменщика. Те, кто защищает Буонарроти, должны вернуться к теории о том, что

усталость и разочарование сделали его, наконец, безразличным к судьбе проекта, который стоил ему стольких тревог, финансовых трудностей и несбывшихся ожиданий в прошлые годы. Он позволил гнусным рукам собрать Гробницу Юлия, свою первую грандиозную мечту об искусстве, из отбросов и реликвий, потому что у него было больное сердце и не было денег.

Как художник, Микеланджело мог бы, как нам кажется, избежать вопиющего стиливого несоответствия между верхней и нижней частями гробницы; но чувствительность к гармонии манер не присуща людям, которые быстро развивают новые формы мысли и чувства из какой-то более старой фазы. Вероятно, он меньше, чем мы, ощущал ширину и глубину той пропасти, которая отделила его в 1505 году от того же самого "я" в 1545 году. Сорок лет в творческой натуре вносят тонкие изменения, которые отражаются на духе эпохи и провоцируют последующую критику в виде острых комментариев и сравнений. Сам человек и его современники не так хорошо осознают эти расхождения, как потомки.

Статуя Моисея, которую Павел и его придворные сочли достаточной для увековечения памяти одного папы, является главной жемчужиной этой оскверненной гробницы. Возможно, она нас не привлекает. Нас могут даже оттолкнуть козлиные черты лица, огромная борода, массивные мускулы и гротескные одежды чудовищной статуи. Чтобы отдать ему должное, давайте иметь в виду, что Моисей теперь остается отделенным от группы окружающих символических форм, созданных Микеланджело. Вместо того, чтобы занять свое место как один из восьми соответствующих и уравнивающих гигантов, он изолирован, выдается вперед на глаз; тогда как предполагалось, что его можно рассматривать снизу в соответствии со схемой сбалансированных фигур, мужской и женской, в одном и том же колоссальном масштабе.

Кондиви пишет "не лишним", в согласии со вкусом своего времени, и описывает, что думал о Моисее тогда благородный дух: "Достойна всякого восхищения статуя Моисея, герцога и военачальника евреев. Он сидит в позе мыслителя и мудреца, держа под правой рукой скрижали закона, а левой рукой подпирая подбородок, как человек, который устал и полон тревожных забот. От пальцев этой руки отходят длинные плавные линии бороды, которые очень красиво смотрятся на глазу. Лицо полно яркой жизни и духовной силы, способной внушать одновременно любовь и ужас, как, возможно, и делал этот человек на самом деле. По обычаю художников, изображающих Моисея, у него на голове два рога, расположенные недалеко от вершины бровей. Он одет в мантию и подпоясан по ногам шлангами, руки обнажены, а все остальное - по старинной моде. Это изумительная работа, полная искусства: главным образом в том, что под этими тонкостями одежды можно разглядеть обнаженную фигуру, одежда ничего не умаляет красоты тела; таков был универсальный способ работы этого мастера со всеми его одетыми фигурами, будь то нарисованные или изваянные".

За исключением того, что Кондиви слишком много внимания уделял покою этой необычной статуи, слишком мало - ее живости и волнующему беспокойству, его описание служит нашей цели так же хорошо, как и любое другое. Похоже, он не ощутил той буйности и плотской дерзости, которые сейчас разрушают наше чувство достоинства и красоты.

Микеланджело оставил Моисея незавершенным во многих деталях, предварительно доведя остальную часть фигуры до состояния высокой полировки. Следы зубов стамески видны на драпировке, спине, обеих руках, части шеи, волосах и выступающих рогах. Похоже, у него была привычка, как сообщают Кондиви и Челлини, присылать готовую статую с каким-нибудь указателем грубости в последних штрихах. Это придавало его работе характерный оттенок

острых инструментов, которые он использовал для ее обработки. И, возможно, он так сильно любил мрамор, что ему не хотелось расставаться с хорошим белым камнем, не сохранив частичку его цепкой силы и упрямства, как символа усилий его мозга и рук по извлечению живой мысли из инертной материи.

Через столетие после смерти Микеланджело Джованни Баттиста Феличе Заппи написал сонет об этом Моисее. Оно известно в итальянской литературе и адекватно выражает идеи, которые приходят в голову обычным умам, когда они приближаются к Моисею. По этой причине я думаю, что это достойно того, чтобы быть представленным в переводе здесь:—

_ Кто тот человек, который высечен на этом огромном камне
Восседает гигант, всеми известное произведение искусства
Превосходящий? тот, чьи живые уста, которые начинают,
Произносят страстные слова? Я слышу и воспринимаю их тон.

Он точно Моисей. Это видно по подбородку
Из-за густой почести брови лучатся двояко:
Это Моисей, когда он покидал Гору, окруженный частью,
значительной частью Божьей славы.

Таков был пророк, когда те бьют огромные
Воды он держал интригу о нем; такие
Когда он преградил путь морю, заставил его поглотить своего врага.

А вы, соплеменники его, мерзкого теленка бросили?
Почему бы не иметь идола, стоящего так дорого?
Поклоняться тому, что принесло бы тебе меньшее горе._

VII

Прежде чем покинуть Гробницу Юлия, я должен обсудить вопрос о восьми разбросанных статуях, частично незаконченных, которые, как предполагается, на более или менее веских основаниях, были созданы для этого памятника. Насчет двух из них, связанных Пленников в Лувре, сомнений нет. Микеланджело упоминает их в своем прошении папе Павлу, говоря, что изменение масштаба, подразумеваемое последним планом, вынудило его воздержаться от их использования. Мы также знаем их историю. Когда скульптор заболел в Риме в 1544 году, Луиджи дель Риччо ухаживал за ним во дворце Строцци. Благодарность за это гостеприимство побудила его подарить статуэтки Руберто дельи Строцци, который привез их во Францию и преподнес королю. Франциск отдал их коннетаблю де Монморанси, и тот поместил их в своем загородном доме в Экуэне. В 1793 году Республика выставила их на продажу, когда они были куплены для французской нации М. Ленуаром.

Один из этих Пленников заслуживает того, чтобы его назвали самым очаровательным творением гения мастера. Вместе с Адамом его можно рассматривать как эталон мужской красоты. Это молодой человек с запрокинутой головой, словно в обмороке или дремоте; левая

рука приподнята над копной густых кудрей, правая покоится на широкой полной груди. Есть божественное очарование в спокойном лице, усталом, но не утомленном, печальном, но не меланхоличном, наводящем на мысль, что спящий разум бессмертного юноши предается торжественным мечтам. Пракситель мог бы так выразить Гений Вечного Покоя; но ни один греческий скульптор не придал бы такого огромного обхвата грудной клетке или не преувеличил бы могучую руку с таким восхищением мускулистой силой. Эти качества, свойственные чувству формы Буонарроти, не умаляют томной позы и гибкого ритма фигуры, которая ниспадает красивой извилистой линией через слегка припухлые бока, вдоль изящно вылепленных бедер к прелестнейшим ступням, выступающим из мрамора. Глядя на эту статую, невозможно не услышать нотки интеллектуальной музыки. Действительно, подобно мелодии, она не рассказывает историю, не пробуждает желания, но наполняет душу чем-то, что выходит за рамки мысли или страсти, более тонким и проникающим, чем слова.

Фигура компаньонки не обладает равным изяществом. Атлетически мускулистое, хотя и подростковое, тело этого молодого человека, руки которого связаны за спиной, скрючено в позе неистового протеста. Он поднимает лицо, взывая к небесам с болью. Голова, которая только перекрыта, перевешивает форму, доказывая, что Микеланджело, в отличие от греков, не соблюдал фиксированного канона пропорций человеческого телосложения. Эта статуя имеет сильное сходство по ощущениям и концепции с Аполлоном, созданным для Баччо Валори.

Есть четыре грубо высеченные мужские фигуры, эксцентрично вырезанные в скале грота в садах Боболи, которые были отнесены к Могиле Юлия. Такая атрибуция сопряжена со значительными трудностями. Во-первых, масштаб отличается, и шаг одного из них, во всяком случае, слишком широк для пьедесталов этого памятника. Тогда их жестокие изгибы и тяжеловесные взрослые формы кажутся противоречащими духу Пленников. Мистер Хит Уилсон, возможно, прав в своем предположении, что Микеланджело создал их для скульптурного оформления фасада Сан-Лоренцо. Их незавершенность ставит в тупик критику, и все же мы инстинктивно чувствуем, что они были созданы для открытого воздуха и для эффекта на значительном расстоянии. Они напоминают нам о людях Девкалиона, выросших из камней, которые он бросал себе за спину. Мы не могли бы желать, чтобы с ними было покончено или чтобы они утратили свою дикую привлекательность как первобытные существа, остатки смутных поколений, более близких, чем мы, к элементарной природе. Лучших образцов работы Буонарроти с мрамором невозможно было выбрать. Почти грубая штриховка острием сливается с более тонкими штрихами зубчатого долота; и кое-где поверхность обработана бесчисленными сглаживающими линиями, которые оканчиваются кожей и мышцами. Человеку, который высекал таким образом, мрамор, должно быть, уступал под его инструментами, как самый мягкий камень; и то, насколько безрассудно он работал, видно по неправильным пропорциям фигуры одного старика, у которого нога ниже колена короткая, чему нет оправдания.

Группа из двух фигур, иногда называемая "Победа", ныне находящаяся во дворце Барджелло, была без колебаний внесена Вазари в каталог статуй для гробницы. Молодой герой, обладающий гигантской силой и ростом, твердо стоит на одной ноге, в то время как его другая нога, согнутая в колене, давит на спину согнувшегося под ним старика. В лице побежденного воина критики нашли сходство с Микеланджело. Голова победоносного юноши кажется слишком маленькой для его роста, а черты лица почти жестоко бессмысленны, хотя и горят дерзкой и плотской красотой. Вся властная фигура выражает непреодолимую энергию и сверхчеловеческую гибкость в сочетании с огромной силой. Эту группу нельзя назвать

приятной, а ее огромная высота делает почти невыносимым, что она должна была стоять на одном памятнике с Пленниками Лувра. Однако с этим проектом на нескольких этапах связано так много загадок и замешательств, что мы не осмеливаемся ничего утверждать или отрицать относительно него. Мсье Гийом, считая само собой разумеющимся, что "Победа" предназначалась для гробницы, делает правдоподобное предположение, что некоторые особенности, которые делают ее композиционно неуклюжей, были бы оправданы добавлением бронзовых крыльев. Мистер Хит Уилсон, ищущий аллегория, склонен полагать, что это отражает состояние подчинения самого Микеланджело во время работы в каменоломнях Серравеццы.

Последним идет так называемый Адонис из дворца Барджелло, который, не исключено, был создан для одной из фигур, распростертых у ног победоносного Гения. Это действительно имеет большое сходство с грубо обозначенной обнаженной натурой в крайнем правом углу эскиза гробницы. Исходя из этого предположения, Микеланджело, должно быть, оставил его в очень незавершенном состоянии, с бесформенной глыбой под приподнятым правым бедром. Теперь эта глыба преобразована в кабана. Несмотря на то, что Адонис, несомненно, чрезвычайно красив, напряженная, искаженная поза, кажется, требует некоторого объяснения. Это могло быть дано топчущейся фигурой и одеждой Гения. И все же трудно понять, почему левая рука, законченная, я почти уверен, Микеланджело, должна была быть выполнена с такой тщательностью. Если бы Гений был задрапирован, он скрыл бы почти всю эту часть статуи. Лицо этого Адониса отображает точно такой же тип, как у так называемой Виктори и Джулиано Медичи. Здесь тип приобретает исключительную красоту.

ГЛАВА XII

Я

После смерти Климента VII. Микеланджело так и не вернулся во Флоренцию. Остаток своей жизни провел в Риме. В 1534 году он достиг преклонного возраста пятидесяти девяти лет, и вполне возможно, что впервые он познакомился с благородной леди Витторией Колонна около 1538 года. Недавние исследователи его поэзии и дружеских отношений предположили, что их знаменитая близость началась раньше, во время одного из его нередких визитов в Рим. Но у нас нет доказательств этого. Напротив, единственные дошедшие до нас письма, которые он отправил ей, всего два, относятся к 1545 году. Несомненно, что нечто похожее на дружбу между ними возникло через некоторое время после того, как он окончательно обосновался в Риме.

Виттория была дочерью Фабрицио Колонны, великого констебля Неаполя, от его брака с Агнесиной ди Монтефельтро, дочерью Федерико, герцога Урбино. Более прославленной Крови, чем у нее, нельзя было найти в Италии. Когда ей было четыре года, родители обручили ее с Ферранте Франческо д'Авалосом, мальчиком того же возраста, единственным сыном маркиза ди Пескара. На ее девятнадцатом году молодожены поженились на Искье, вотчине и резиденции дома Д'Авалос. Ферранте унаследовал титул своего отца в раннем детстве, и ему была уготована блестящая военная карьера. По крайней мере, со стороны молодой невесты это был брак по любви. Она была нежно привязана к своему красивому мужу, не подозревала о его изменах и была слепа к его фатальным недостаткам характера. Ее счастье оказалось недолгим. В 1512 году Пескара был ранен и попал в плен в битве при Равенне, и, хотя он ненадолго вернулся к своей жене, долг снова призвал его на поле боя в Ломбардии в 1515 году. После этого свидания Виттория видела его, но редко. В последний раз они встречались в октябре 1522

года. В качестве генерала имперских войск Пескара провел следующие годы в постоянных военных действиях. Под его руководством была выиграна битва при Павии в 1525 году, и король Франциск стал пленником своего господина. До сих пор юного героя не ждало ничего, кроме чести, успеха и славы. Но теперь ситуация изменилась. Пескара, когда он снова обосновался в Милане, вступил в заговор с Джироламо Мороне, великим канцлером герцогства Франческо Сфорца. Мороне разработал план восстановления своего бывшего сеньора в Милане с помощью итальянской коалиции. Он предложил Пескаре неаполитанскую корону, если тот выступит против императора. Маркиз, по-видимому, сначала охотно прислушался к этим предложениям, но, видя основания сомневаться в успехе плана, он, в конце концов, решил выдать Мороне Карлу V. И сделал это с хладнокровной изобретательностью. Несколько месяцев спустя, 25 ноября 1525 года, он умер, заклеенный как предатель, обвиненный в двойном предательстве, как по отношению к своему государю, так и к своему другу.

Если подозрения в вине ее мужа и приходили в голову Виттории, а у нас есть некоторые основания полагать, что они приходили, они не смогли разрушить ее верность и любовь. Оставшись молодой вдовой и бездетной, она решила посвятить всю свою жизнь его памяти и религии. Его племянник и наследник, маркиз дель Васто, стал ее приемным сыном. Маркиза пережила Пескару на двадцать два года, которые были проведены частично в уединении на Искье, частично в путешествиях, частично в монастырях в Орвието и Витербо и, наконец, в полумонашеском уединении в Риме. Время, свободное от благочестивых занятий, она посвящала учебе, сочинению стихов, переписке с известными литераторами и обществу ученых людей. Ее главные друзья принадлежали к той группе серьезных мыслителей, которые почувствовали влияние Реформации, не переставая быть верными детьми Церкви. С именем Виттории неразрывно связаны имена Гаспаро Контарини, Реджинальда Поула, Джованни Мороне, Якопо Садолето, Маркантонио Фламинио, Пьетро Карнесекки и фра Бернардино Очино. Последний из них открыто исповедовал свои лютеранские принципы, за что подвергся суровой критике со стороны Виттории Колонна. Карнесекки был сожжен за ересь. Виттория никогда не принимала протестантизм и умерла ортодоксальной католичкой. Тем не менее, ее близость с мужчинами либеральных взглядов подвергла ее недоверию и порицанию в старости. Началось движение Контрреформации, и любая спекулятивная свобода вызывала подозрения. Соответственно, эта святая принцесса была помещена под надзор Святой канцелярии, и дружить с ней было немного опасно. Очевидно, что религия Виттории была евангелического типа, несовместимой с догмами, разработанными Тридентским собором; и вполне вероятно, что, подобно своей подруге Контарини, она выступала за расширение, а не за сужение Западного христианского мира. Их целью было вернуть Церковь к более чистой морали и искренности веры. Они жаждали реформирования и возрождения изнутри.

Во всех этих вопросах Микеланджело, благочестивый исследователь Библии и ученик Савонаролы, разделял чувства Виттории. Его натура, с самого начала глубоко и просто религиозная, с годами приобрела оттенок более глубокого благочестия и привычной набожности. Влияние Виттории Колонны в этот период усилило его христианские чувства, которые оставались незапятнанными аскетизмом или суевериями. В дальнейшем их объединяла еще одна связь - их общий интерес к поэзии. Маркиза Пескара при жизни по праву прославилась как одна из самых прирожденных итальянских поэтесс. Ее стихи состоят в основном из сонетов, посвященных памяти ее мужа или написанных на священные и нравственные темы. Проникнутые искренним чувством и почти полностью свободные от литературного наигранности, они обладают тем достоинством и нежностью, которые присущи

спонтанным высказываниям благородного сердца. Говорит ли она о любви или о религии, мы обнаруживаем ту же простоту и искренность стиля. В ее благочестивых размышлениях нет ничего, что христианин любого вероисповедания не мог бы прочитать с пользой, как искренние излияния души, жаждущей Бога и питающейся изучением Евангелия.

Микеланджело сохранил большое количество ее сонетов, которые он собрал в один том. В письме своему племяннику Лионардо в 1554 году он говорит: "Мессер Джован Франческо (Фаттуччи) спросил меня около месяца назад, есть ли у меня какие-нибудь сочинения маркизы. У меня есть небольшая книжечка в пергаментном переплете, которую она подарила мне лет десять назад. В ней сто три сонета, не считая еще сорока, которые она впоследствии прислала на бумаге из Витербо. Они были переплетены у меня в одну книгу, и в то время я обычно одалживал их многим людям, так что все они сейчас напечатаны. В дополнение к этим стихам у меня есть много писем, которые она писала из Орвието и Витербо. Итак, у меня есть письма маркизы." Он сочинил несколько пьес, мадригалов и сонетов, под благотворным влиянием этого обмена мыслями. Это был период, когда его старая любовь к стихосложению возродилась с необычайной активностью. Другие друзья, такие как Томмазо Кавальери, Луиджи дель Риччо, а впоследствии и Вазари, побуждали его Музу к частым высказываниям. Те, что он написал для маркизы, были распространены в рукописи среди его личных друзей и вошли в первое издание его собрания стихотворений. Но было бы ошибкой предполагать, что она была единственным или даже главным источником его поэтического вдохновения.

Мы увидим, что у него было в обычае отмечать свои чувства к особым друзьям подарками в виде рисунков, а также стихов. Он сделал это, в частности, в случае с Витторией Колонна и Томмазо деи Кавальери. Для последнего он создал сюжеты из греческой мифологии; для первого - эпизоды из "Страстей Господних". "По просьбе этой дамы, - говорит Кондиви, - он изобразил обнаженного Христа в тот момент, когда, снятый с креста, наш Господь упал бы, как брошенный труп, к ногам своей пресвятой Матери, если бы два ангела не поддерживали его на руках. Она сидит под крестом с лицом, полным слез и печали, воздев обе свои широко раскинутые руки к небу, в то время как на стволе дерева вверху начертана эта легенда: "Non vi si pensa quanto sangue costa". Крест того же вида, что и тот, который несли Белые монахи во время чумы 1348 года, а затем был передан на хранение в церковь Сан-Кроче во Флоренции. Из любви к ней он также нарисовал Иисуса Христа на кресте, но не с видом мертвеца, как это принято, а в божественной позе, с лицом, обращенным к Отцу, словно восклицая: "Илий! Илай!" На этом рисунке тело, кажется, не падает, как брошенный труп, а как будто при жизни корчится и дрожит от агонии, которую оно испытывает".

Из этих двух образцов у нас есть несколько более или менее удовлетворительных сувениров. Пьета была выгравирована Джулио Бонасони и Тудиусом Бонониенсисом (дата 1546 г.), в точности как описывает Кондиви. Распятие сохранилось в большом количестве карандашных рисунков, вместе с одной или двумя картинами, написанными такими людьми, как Венусти, и многими ранними гравюрами с рисунками. Обычно считается, что один эскиз в музее Тейлора в Оксфорде представляет оригинал, созданный для Виттории.

//

То, что осталось от переписки Микеланджело и маркизы, начинается с письма, в котором говорится об их обмене сонетами и рисунками. Оно датировано Римом, 1545 годом. Очевидно, Виттория прислала ему стихи, и он хочет отплатить ей тем же: "Леди, прежде чем принять вещи,

которые ваша светлость часто изъявляли желание подарить мне, я хотел изготовить что—нибудь для вас своими руками, чтобы быть как можно менее недостойным этой доброты. Теперь я осознал, что милость Божью нельзя купить, и что заставлять ее ждать - тяжкий грех. Поэтому я признаю свою ошибку и охотно принимаю ваши милости. Когда я овладею ими, на самом деле не потому, что они будут у меня в доме, а потому, что я сам буду жить в них, это место будет казаться мне Раем. За это счастье я буду еще больше обязан вашей светлости, чем сейчас, если это возможно.

"Вручителем этого письма будет Урбино, который живет у меня на службе. Ваша светлость может сообщить ему, когда вы захотите, чтобы я пришел и посмотрел на голову, которую вы обещали мне показать.

Это письмо написано под копией сонета с автографом, который, должно быть, был отправлен вместе с ним, поскольку оно выражает ту же мысль во вступительном четверостишии. Мой перевод этого стихотворения звучит так:

*Стремлюсь хотя бы не быть совсем непригодным
За твою возвышенную и безграничную любезность,
Мои скромные мысли поначалу были слабы, чтобы испытать
Что они могли бы дать за столь безграничную благодать.
Но теперь я знаю, что у меня есть собственное остроумие
Слишком слаб, чтобы заставить меня воспарить так высоко,
Прошу прощения, леди, за эту ошибку я плачу,
И я становлюсь еще мудрее, вспоминая это.
Да, теперь я понимаю, что было глупо думать
Эта щедрость ниспадала с тебя, как роса с небес
Разве можно было бы заплатить тебе такой хрупкой работой, как моя!
В небытие канут мое искусство и талант;
Терпит неудачу тот, кто из своих смертных запасов отдал
тысячекратно больше, чем один божественный дар.*

Следующее письмо Микеланджело относится к рисунку Распятого Христа, описанному Кондиви. Приятно узнать, что это письмо было отправлено рукой Кавальери: "Госпожа Маркиза, находясь сам в Риме, я подумал, что вряд ли уместно дарить Распятого Христа мессеру Томмазо и делать его посредником между вашей светлостью и мной, вашим слугой; особенно потому, что моим искренним желанием было сделать для вас больше, чем для кого-либо из тех, кого я когда-либо знал в мире. Но поглощающие меня занятия, которые все еще занимают меня, помешали мне сообщить об этом вашей светлости. Более того, зная, что вы знаете, что любовь не нуждается в надсмотрщике и что тот, кто любит, не спит, я меньше думал об использовании посредников. И хотя мне казалось, что я забыл, я делал то, о чем не говорил, чтобы добиться того, чего никто не искал. Моя цель была нарушена: *Тот грешит, кто так быстро забывает о такой вере.*"

В качестве дополнения к письму приводится сонет, который, возможно, был написан в это время, а возможно, и нет, но, по—видимому, определенно предназначался маркизе:

_ Благословенный дух, который с любящей нежностью
Оживляет мое сердце, такое старое и близкое к смерти,
Кто средь твоих радостей на меня косит взор,
Хотя вокруг тебя теснятся многие более благородные люди!
Как прежде ты имел обыкновение благословлять мой взор,
Так и теперь, чтобы утешить мой разум, ты улетаешь;
Таким образом, надежда успокаивает муки памяти,
Которые, вкуче с желанием, терзают мою душу.
Так что нахожу в тебе милость заступиться за меня —
Твои мысли обо мне утонули в столь печальном случае —
Тот, кто сейчас пишет тебе, возвращает тебе благодарность за это.
Lo! это было грязное и чудовищное ростовщичество
Посылать тебе самые уродливые картины вместо
Живых фантазий твоего прекрасного духа.

К сожалению, у нас нет другого документа в прозе, адресованного непосредственно Виттории. Но существуют четыре ее письма к нему, и из них я выберу несколько примеров, проливающих свет на природу их знаменитой близости. Маркиза всегда пишет в тоне и стиле великой княгини, добавляя ту особую нотку религиозной нежности, которую французы называют "*onction*", и отмечая свое глубокое восхищение прославленной художницей. Письма не датированы, но это не имеет большого значения, поскольку в них говорится только об обмене литературными любезностями, подаренных рисунках и общих благочестивых интересах.

"Уникальный мастер Микеланджело и мой самый необычный друг, я получил ваше письмо и осмотрел распятие, которое поистине воскресло в моей памяти все остальные картины, которые я когда-либо видел. Нигде нельзя найти другую фигуру нашего Господа, выполненную так хорошо, такую живую и с такой изысканной отделкой. Конечно, я не могу выразить словами, насколько тонко и изумительно она выполнена. Поэтому я решил считать, что эта работа исходит не от кого иного, как от вас, и соответственно прошу вас заверить меня, действительно ли это ваша рука или чья-то еще. Извините за вопрос. Если это ваше, я должен владеть им при любых условиях. В случае, если это не ваше, и вы хотите, чтобы это сделал ваш помощник, мы сначала обсудим этот вопрос. Я знаю, как чрезвычайно трудно было бы скопировать это, и поэтому я бы предпочел позволить ему закончить что-нибудь другое, а не это. Но если это действительно ваше, будьте уверены, и сделайте из этого все возможное, чтобы оно никогда больше не попало к вам в руки. Я тщательно изучил его при полном освещении, с помощью объектива и зеркала и никогда не видел ничего более совершенного.—В вашем распоряжении,

"Маркиза Пескара".

Как и многие знатные дамы самого высокого ранга, хотя они и поэтессы, Виттория Колонна не всегда писала грамматически или связно. Поэтому я не уверен, что уловил точный смысл этого дипломатичного и лестного письма. Однако, по-видимому, Микеланджело прислал ей рисунок распятия, намекнув, что, если оно ей понравится, он доверит его выполнение одному из своих мастеров, возможно, Урбино. Это, как мы знаем, была обычная практика, принятая им в преклонном возрасте, чтобы избежать поручений, которые мешали его основной работе в школе Святого Петра. Благородная дама, полностью осознающая, что эскиз является

оригиналом, высказывает некоторые сомнения по этому поводу, отказывается от вмешательства обычного мастера и заявляет о своем твердом решении сохранить его, создавая впечатление, что она с радостью приобрела бы распятие, если бы оно было выполнено той же рукой, которая создала виртуозный дизайн.

Другое письмо относится к изображению Христа на кресте между двумя ангелами.

"Ваши работы заставляют задуматься всех, кто на них смотрит. Мое изучение их заставило меня заговорить о добавлении добра к вещам, совершенным самим по себе, и теперь я увидел, что "все возможно для того, кто верит". У меня была величайшая вера в Бога, что Он дарует вам сверхъестественную благодать для сотворения этого Христа. Когда я пришел исследовать это, я нашел это настолько чудесным, что оно превзошло все мои ожидания. Поэтому, ободренный вашими чудесами, я загорелся огромным желанием того, что я сейчас вижу чудесно осуществленным: я имею в виду, что замысел во всех частях совершенен и завершен, и никто не мог бы желать большего, и желание не могло бы достичь того, чтобы требовать так много. Я говорю вам, что мне очень приятно, что ангел по правую руку намного красивее, поскольку Михаил поместит вас, Микеланджело, по правую руку нашего Господа в этот последний день. Между тем, я не знаю, как еще служить вам, кроме как вознося молитвы этому милому Христу, которого вы нарисовали так хорошо и изысканно, и молясь, чтобы вы считали меня своим, чтобы я распоряжался вами во всем и для всех".

Восхищение и доброжелательность великой леди сквозят в этих несколько бессвязных и заученных абзацах. Их словоохотливость оставляет желать лучшего с точки зрения логики и простоты. Возможно, приятнее читать знакомую записку, отправленную, вероятно, рукой слуги в дом Буонарроти в Риме.

"Я умоляю вас ненадолго оставить мне это распятие, даже если оно незакончено. Я хочу показать его нескольким джентльменам, которые прибыли от высокопреосвященнейшего кардинала Мантуанского. Если вы не работаете, не могли бы вы прийти сегодня на досуге и поговорить со мной?— В вашем распоряжении,

"Маркиза Пескара".

Похоже, что обмен письмами и стихами Микеланджело в конце концов стал слишком срочным. Мы знаем, что это была его привычка (как и в случае с Луиджи дель Риччо) вести какое-то время почти ежедневную переписку, а затем вообще прекращать ее, когда менялось его настроение. Виттория, пишущая из Витербо, мягко и с юмором намекает ему, что он отнимает у нее слишком много времени:

"Великолепный мессер Микеланджело, я не ответил раньше на ваше письмо, потому что это был, можно сказать, ответ на мое последнее: ибо я подумал, что если бы мы с вами продолжали писать без перерыва, согласно моему долгу и вашей вежливости, мне пришлось бы пренебречь здешней часовней Святой Екатерины и отсутствовать в назначенные часы в обществе моих сестер, в то время как вам пришлось бы покинуть часовню Святого Павла и отсутствовать с утра до вечера в вашей милой обычной беседе с нарисованными формами, которые с их естественным акцентом не говорят на английском. для вас менее ясно, чем живые люди вокруг меня говорят со мной. Таким образом, мы оба не справимся со своим долгом, я - по отношению к невестам, ты - к наместнику Христа. По этим причинам, поскольку я вполне уверен в нашей непоколебимой дружбе и твердой привязанности, связанных узами христианской доброты, я не

считаю необходимым получать доказательства вашей доброй воли в письмах, написав от моей стороны, а скорее ожидать с хорошо подготовленным умом какого-нибудь существенного случая, чтобы послужить вам. Тем временем я обращаю свои молитвы к тому Господу, о котором ты говорил мне с таким пылким и смиренным сердцем, когда я покидал Рим, чтобы, когда я вернусь туда, я мог найти тебя с Его образом, обновленным и оживленным истинной верой в твоей душе, в такой же мере, в какой ты изобразил это с совершенным искусством в моем Самаритянине. Поверь, я всегда останусь твоим и твоего Урбино".

Это письмо, должно быть, было написано, когда Микеланджело еще работал над фресками Капеллы Паолина, и, следовательно, до 1549 года. Сдерживание его назойливости, с добродушным тактом данное маркизой, может быть воспринято теми, кто считает, что в их связи был налет страсти, как аргумент в пользу этой точки зрения. Однако преклонный возраст, которого к тому времени достиг Буонарроти, делает это маловероятным; в то время как общая суть их переписки сводится к восхищению великим художником со стороны дамы и влечению к благородной натуре со стороны мужчины, скрепленному религиозными чувствами и общими интересами к серьезным темам.

///

Все изучающие биографию Микеланджело хорошо знакомы с Диалогами о живописи, написанными португальским художником-миниатюристом Франциском Голландским. Написанные в причудливом стиле шестнадцатого века, в котором любопытным образом сочетаются реальные обстоятельства и домыслы автора, эти эссе представляют собой яркую картину бесед Буонарроти с Витторией Колонна и ее друзьями. Диалоги разделены на четыре части, три из которых представляют собой подробный отчет о трех воскресных беседах в монастыре Святого Сильвестро на Монте-Кавалло. Описав цели, которые привели его в Рим, Франциск говорит: "Прежде всего, Микеланджело внушал мне такое уважение, что, когда я встречал его во дворце папы римского или на улицах, я не мог решиться расстаться с ним, пока звезды не заставляли нас удалиться". Действительно, из его откровенных признаний в другом месте может показаться, что португальский художник стал чересчур внимателен к знаменитому старику и что Буонарроти "делал все возможное, чтобы избегать его общества, видя, что, однажды сойдясь вместе, они уже не могли расстаться". Случилось так, что однажды в воскресенье Франциск нанес визит своему другу Латтанцио Толомеи, который уехал за границу, оставив сообщение, что его можно найти в церкви Святого Сильвестро, где он надеялся услышать лекцию брата Амвросия Сиенского о Посланиях Святого Павла в компании маркизы. Соответственно, он отправился в это место и был любезно принят благородной дамой. Она вежливо заметила, что ему, вероятно, больше понравилась бы беседа с Микеланджело, чем проповедь брата Амброуза, и после паузы в комплиментах за ним послали слугу. Случилось так, что Буонарроти шел в направлении Терм с человеком, которого Франциск Голландский называет "своим старым другом и мастером красок" Урбино. Поэтому лакей, имея хорошую возможность познакомиться с ним, сразу же привел его в монастырь. Маркиза усадила его между собой и мессером Толомеи, в то время как Франциск занял свое место чуть поодаль. Затем начался разговор, но Виттории Колонна пришлось проявить такт, которым она славилась, прежде чем она смогла привлечь осторожного старика к серьезному отношению к его собственному искусству.

Он начал свою речь с защиты художников от распространенных обвинений в том, что они "эксцентричны в своих привычках, с ними трудно иметь дело и они невыносимы; тогда как, напротив, они действительно самые гуманные". Простые люди не считают, заметил он, что по-настоящему ревностные художники обязаны воздерживаться от праздных банальностей и текущих комплиментов общества не потому, что они надменны или нетерпимы по натуре, а потому, что их искусство властно требует всей их энергии. "Когда у такого человека будет такой же досуг, как у вас, тогда я не вижу возражений против того, чтобы вы предали его смерти, если он не соблюдает ваши правила этикета и церемоний. Вы ищете его общества и восхваляете его только для того, чтобы снискать через него почести для себя, и вам на самом деле все равно, что он за человек, пока с ним беседуют короли и императоры. Я осмелюсь утверждать, что любой художник, который пытается удовлетворить лучшую вульгарность, а не людей своего дела, тот, в ком нет ничего необычного, эксцентричного или, по крайней мере, считается таковым, никогда не станет выдающимся талантом. Со своей стороны, я должен признаться, что даже его Святейшество иногда раздражает и утомляет меня, выпрашивая слишком много моего общества. Мне очень хочется служить ему, но, когда впереди нет ничего важного, я думаю, что смогу сделать это лучше, занимаясь дома, чем целый день протанцевав на ногах в его приемных. Он позволяет мне сказать ему об этом; и я могу добавить, что серьезные занятия в моей жизни обеспечили мне такую свободу действий, что, разговаривая с Папой Римским, я часто забываю, где нахожусь, и надеваю шляпу на голову. Он не съедает меня из-за этого, но относится ко мне снисходительно, зная, что именно в такие моменты я усердно работаю, чтобы служить ему. Что касается привычек одиночества, то мир прав, осуждая человека, который из чистого жеманства или эксцентричности замыкается в себе, теряет друзей и настраивает против себя общество. Однако к тем, кто поступает таким образом естественно, потому что их профессия обязывает их вести отшельнический образ жизни, или потому что их характер восстает против наигранной вежливости и общепринятых обычаев, следует по справедливости относиться терпимо. Какое право вы имеете на него? Почему вы должны заставлять его участвовать в тех суетных развлечениях, которых его побуждает избегать любовь к спокойной жизни? Разве ты не знаешь, что есть науки, которые требуют от человека всего, не оставляя ни малейшей части его духа свободной для твоих развлечений?" Эта апология его собственной жизни, сформулированная в защиту артистического темперамента, дышит оттенком искренности и рисует Микеланджело таким, каким он был на самом деле, с его несколько надменным чувством личного достоинства. То, что он говорит о своей рассеянности в присутствии великих князей, можно было бы проиллюстрировать замечанием, приписываемым Клименту VII. "Когда Буонарроти приходит ко мне, я всегда сажусь и прошу его сесть, будучи уверенным, что он сделает это без разрешения".

Разговор естественным образом перешел к рассмотрению изящных искусств в целом. В ходе этой дискуссии Микеланджело высказал несколько характерных мнений, решительно отстаивая превосходство итальянской школы над фламандской и немецкой и утверждая свою веру в то, что, хотя все объекты достойны подражания со стороны художника, настоящий эталон совершенства заключается в его способности изображать человеческую форму. Его теория искусств в их взаимосвязях и сродстве проливает интересный свет на качества его собственного гения и его практический метод. "Наука о дизайне, или рисовании линий, если вам нравится использовать этот термин, является источником и самой сущностью живописи, скульптуры, архитектуры и любых форм репрезентации, а также всех наук. Тот, кто стал мастером в этом искусстве, обладает великим сокровищем. Иногда, когда я размышляю на эти

темы, мне кажется, что я могу открыть для себя только одно искусство или науку - дизайн, и что все творения человеческого мозга и рук являются либо самим дизайном, либо ответвлением этого искусства ". Эту тему он развивает довольно подробно, показывая, как полное владение рисунком необходимо не только для пластических искусств живописи и скульптуры, но также для конструктивных и механических искусств архитектуры, фортификации, литейного производства оружия и так далее, применяя тот же принцип к мельчайшим отраслям промышленности.

Что касается личных дарований художника, он утверждал, что "высокий стиль, серьезный и благопристойный, был необходим для великой работы. Немногие художники понимают это и пытаются присвоить себе эти качества. Следовательно, мы находим многих членов братства, которые являются художниками только по названию. Мир поощряет эту путаницу идей, поскольку мало кто способен отличить человека, у которого нет ничего, кроме своей коробки с красками и кистей, что сделало бы его художником, от действительно одаренных натур, которые появляются лишь через большие промежутки времени ". Он иллюстрирует положение о том, что благородные качества художника необходимы для благородства произведения искусства, экскурсом в религиозную живопись и скульптуру. "Для того, чтобы в какой-то степени представлять обожаемый образ нашего Господа, недостаточно, чтобы мастер был великим и способным. Я утверждаю, что он также должен быть человеком хорошего поведения и морали, по возможности святым, чтобы Святой Дух мог ниспослать вдохновение на его разум. Церковные и светские правители должны, следовательно, разрешать только самым прославленным художникам своего королевства изображать кротость нашего Спасителя, чистоту Богоматери и добродетели святых. Часто бывает, что плохо выполненные изображения отвлекают умы верующих и разрушают их преданность, если только она не будет твердой и пылкой. Те, напротив, которые выполнены в высоком стиле, который я описал, побуждают душу к созерцанию и слезам даже у наименее набожных людей, внушая благоговение и страх величием своего вида ". Эта доктрина, несомненно, здрава. Тем не менее, на наш взгляд, она звучит несколько неубедительно в устах великого мастера, который изваял Христа Минервы и написал Христа и Мадонну Страшного суда. Однако мы должны помнить, что именно в тот период, когда происходили эти диалоги, Буонарроти, под влиянием своей дружбы с Витторией Колонна, посвящал все свои силы благочестивому выражению Страстей Господних. Вызывает глубокое сожаление тот факт, что из многочисленных проектов, оставшихся нам в результате этого начинания, все они дышат чистейшим благочестием, ни одно монументальное произведение, кроме Пьеты во Флоренции, не сохранилось на вечные времена.

Многие любопытные моменты, как заслуживающие тщательной критики, так и широкого общественного мнения, все еще можно почерпнуть из диалогов, записанных Франциском Голландским. Здесь должно быть достаточно повторить то, что Микеланджело утверждал о методе художника. Один из собеседников попросил сообщить, считает ли он, что мастер должен стремиться работать медленно или быстро. "Я прямо скажу вам, что я думаю по этому поводу. Уметь работать быстро и целенаправленно - это хорошо и полезно. Мы должны рассматривать это как особый дар Божий - быть способными сделать за несколько часов то, что другие люди могут сделать только за много дней труда. Следовательно, художники, которые рисуют быстро, не опускаясь по качеству ниже тех, кто рисует медленно, заслуживают самой высокой оценки. Однако, если бы такая быстрота исполнения заставила человека преступить границы звукового искусства, было бы лучше действовать с большим опозданием и тщательностью. Хороший художник никогда не должен позволять порывистости своей натуры

взять верх над чувством главной цели искусства - совершенства. Следовательно, мы не можем назвать недостатком ни медлительность выполнения, ни тем более трату большого количества времени и хлопот, если это используется с целью достижения большего совершенства. Единственный непростительный недостаток - плохая работа. И здесь я хотел бы напомнить вам о вещи, важной для нашего искусства, которую вы, конечно, не проигнорируете и которой, я полагаю, вы придаете то значение, которого она заслуживает. В любом виде пластических работ мы должны изо всех сил стремиться к тому, чтобы то, что стоило времени и труда, выглядело так, как будто оно было изготовлено легко и быстро. Иногда случается, но редко, что какая-то часть нашей работы получается превосходной при небольших затратах на нее. Однако чаще всего наш труд скрывается за тщательностью и хлопотами. Плутарх рассказывает, что один плохой художник показал Апеллесу картину, сказав: "Это моя рука; я только что сделал ее в одно мгновение". Другой ответил: "Я бы распознал этот факт и без вашего ведома; и я удивляюсь, что вы не делаете множество таких вещей каждый день". Сообщается, что Микеланджело сделал аналогичное замечание Вазари, когда последний повел его осматривать написанные им фрески, заметив, что они были быстро стерты.

Мы должны быть благодарны Франциску Голландскому за эту фотографию воскресных утренних интервью в S. Silvestro. Место было прохладным и безмятежным. Знатная дама приняла своих гостей с учтивостью и вела беседу с высокородной вежливостью и тактом. Фра Амброджо, рассуждавший о духовных доктринах Посланий Святого Павла, был волен внимательно прислушаться к чисто эстетическим рассуждениям. Серьезный и пожилой Латтанцио Толемеи привнес в диалог вес философии и литературной культуры. Микеланджело, раскрываясь в дружеской атмосфере, откровенно рассказывал об искусствах, которыми он овладел, не диктуя *ex cathedra* правил, но сохраняя нотку скромности, здравого смысла и уважения к мнению других. Франциск на равных участвовал в обсуждении. Его преклонение перед Буонарроти и жадность, с которой он подмечал все высказывания великого человека, не помешали ему читать лекции несколько излишне пространного характера. Короче говоря, мы можем справедливо принять его рассказ об этих знаменитых конференциях за правдивую запись изысканных и остроумных светских раутов, центром которых была Виттория Колонна.

IV

Эта дружба с Витторией Колонна - очень очаровательный эпизод в истории карьеры Микеланджело, и это, несомненно, было одним из утешений его преклонных лет. Однако его биографы до сих пор придавали этому слишком большое значение. Не довольствуясь преувеличением его значения в его жизни, они неверно истолковали его природу. Мир, кажется, неспособен проявить интерес к мужчине, если только он не сумеет обнаружить любовную интрижку в его карьере. Необычность Микеланджело заключается в том, что, за исключением Виттории Колонна, неизвестно, чтобы ни одна женщина каким-либо образом не повлияла на его сердце или разум. В своей переписке он никогда не упоминает женщин, если только это не тети, кузины, внучатые племянницы или прислуга. О своей матери он молчит. У нас нет традиций, касающихся амуров в юности или среднем возрасте; и только два слова, оброненные Кондиви, заставляют нас предположить, что он не был полностью равнодушен к физической привлекательности женщин. Таким образом, романтики и создатели легенд заставили Витторию Колонну сыграть роль Джульетты в жизненной драме Микеланджело. Этим критикам не приходило в голову, что есть что-то по существу неприятное в мысли о том, что пожилая пара ведет любовную переписку. Я использую эти слова намеренно, потому что

стихотворения, которые дышат очевидной страстью не только духовного характера, были отнесены к числу его сочинений для Виттории Колонна. В этом, как мы увидим, главным образом виноват его первый редактор, который печатал все сонеты и мадригалы так, как будто они были адресованы той или иной женщине. Отчасти это также связано с невозможностью определить их точную дату в большинстве случаев. Таким образом, стихи, предназначенные для нескольких объектов его привязанности, мужчин или женщин, были без разбора отнесены к Виттории Колонна, тогда как мы можем с уверенностью отнести к ее циклу лишь несколько стихотворений.

Этот миф о страсти Микеланджело к маркизе Пескарской расцвел и обильно принес плоды благодаря единственному трогательному отрывку из Кондиви. "В частности, он очень любил маркизу Пескара, в божественный дух которой был влюблен, будучи в ответ нежно любимым ею. Он до сих пор хранит многие из ее писем, дышащих благородством и самой нежной привязанностью, которые обычно исходили из такого сердца, как у нее. Он также написал ей множество сонетов, полных остроумия и сладостной тоски. Она часто уезжала из Витербо и других мест, куда ездила в поисках утешения или провести лето, и приезжала в Рим с единственной целью увидеть Микеланджело. Он, со своей стороны, любил ее так сильно, что, помнится, я слышал, как он говорил, что ни о чем не сожалеет, за исключением того, что, когда он пришел навестить ее в момент ее ухода из этой жизни, он не поцеловал ее в лоб или в лицо, как целовал ей руку. Ее смерть была причиной того, что он часто пребывал в изумлении, думая об этом, даже будучи человеком, лишенным здравого смысла".

Сам Микеланджело, писавший сразу после смерти Виттории, говорит о ней так: "Она испытывала ко мне самую теплую привязанность, а я не меньше - к ней. Смерть отняла у меня большого друга". Любопытно, что он использует здесь мужской род: "un grande amico". Он также сочинил два сонета, которые, по всей вероятности, были навеяны острой болью от этой тяжелой утраты. Опускать их здесь было бы несправедливо по отношению к памяти об их дружбе:—

*Когда мой грубый молоток ударяет по неподатливому камню
Придает человеческую форму, то ту, то эту, по желанию,
Следуя за его рукой, которая все еще владеет им и направляет его,
Оно передвигается только на ногах другого человека:*

Третья книга удивительным образом иллюстрирует литературный обычай шестнадцатого века, которому следовал Шекспир в своих сонетах, - создавать поэтические образы из мыслей, заимствованных из юриспруденции и бизнеса. В этом отношении также примечательно, что Микеланджело применил здесь точно такое же тщеславие к Виттории Колонна, которое он считал полезным, когда ранее хотел выразить сожаление по поводу смерти флорентийца Чеккино деи Браччи. В отношении них обоих он говорит, что Небеса даровали любимому объекту все его красоты, вместо того чтобы рассеять их по всему человечеству, что, если бы это произошло, повлекло бы за собой банкротство и смерть всех:-

*Чтобы высокие небеса не смущали
От нескольких, чья необъятная красота еще не проявлена,
Только одной возвышенной даме
Общая сумма была одолжена от чистого сердца:—
Небеса добились жалкой выгоды,*

вернув толпе ее разбросанную шкуру.

*Теперь, в мгновение ока,
Нет, в одну секунду, Бог
Она вернулась через смерть,
Скрылась от бесчувственного народа и с наших глаз.
И все же забывчивый дерн земли,
Хотя ее тело умирает,
Не похоронит ее живые слова, честные и святые.
О, жестокое милосердие! Здесь ты проявляешь исключительно
Как, если бы небеса одолжили нам уродине то, что она взяла,
А смерть вернула долг, все люди были бы разорены.*

Не оспаривая тот факт, что в основе этих стихов лежали очень искренние эмоции, следует признать, что, по словам Сэмюэля Джонсона о "Ликиде", "тот, кто так скорбит, не вызовет сочувствия; тот, кто так восхваляет, не окажет почестей". Это убеждение укрепит, если мы подумаем, что мысль, на основе которой был соткан переведенный выше мадригал (1547), уже использовалась для Чеккино деи Браччи в 1544 году. Ясно, что, имея дело с поэтическими композициями Микеланджело, мы должны принять массу общепринятых высказываний, пронизанных несколькими твердо усвоенными платоническими идеями. Только после долгого знакомства с его творчеством человек может отважиться различить сердечные и головные ноты в случае с таким великим мастером, использующим искусство, которым он занимался в основном как любитель. Мне придется вернуться к этим соображениям, когда я буду обсуждать ценность его поэзии в целом.

Союз Микеланджело и Виттории был прекрасен и благороден, основан на симпатии пылких и высокочувственных натур. Тем не менее мы должны помнить, что, когда Микеланджело потерял своего старого слугу Урбино, его письма и сонет, написанные по этому случаю, выражают еще более глубокую скорбь.

Любовь - всеобъемлющее слово, и его вполне можно использовать для описания этой возвышенной привязанности, а также для обозначения привязанности великого скульптора к верному слуге или очаровательному другу. Однако мы не должны искажать правду биографии или искажать критику из личного желания извлечь из его чувств больше, чем того требуют факты и вероятность. Именно это делали все, кто обращался к изучению жизни и сочинений Микеланджело. В последние годы решимость увидеть Витторию Колонну в каждой написанной им строке, несущей на себе отпечаток сильных эмоций, и подавить другие аспекты его чувствительности была настолько осознанной, что я вынужден приступить к дискуссии, которая в противном случае не получила бы столь заметного распространения. Для понимания его характера и правильной оценки его поэзии это стало необходимым.

V

Лучшим другом Микеланджело в Риме был молодой дворянин по имени Томмазо Кавальери. Говоря о своих многочисленных союзниках и знакомых, Вазари пишет: "Неизмеримо больше всех остальных он любил Томмазо деи Кавальери, римского дворянина, для которого, когда тот был молод и предан искусству, Микеланджело сделал множество потрясающих рисунков великолепных голов черным и красным мелом, желая, чтобы он научился методу рисования.

Более того, он нарисовал для него Ганимеда, вознесенного на небеса орлом Юпитера, Тития со стервятником, питающимся его сердцем, падение Фаэтона с солнечной колесницей в реку По и Вакханалию детей; все это вещи редчайшего качества, и рисунки, подобных которым никто никогда не видел. Микеланджело написал карикатурный портрет Мессера Томмазо в натуральную величину, который был единственным портретом, который он когда-либо рисовал, поскольку терпеть не мог подражать живому человеку, если только это не был человек несравненной красоты ". Несколько сонетов Микеланджело адресованы Томмазо Кавальери. Бенедетто Варчи в своем комментарии представляет два из них такими словами: "Первое, которое я представляю, адресовано месяе Томмазо Кавальери, молодому римлянину очень благородного происхождения, в котором я, находясь в Риме, распознал не только несравненную физическую красоту, но и такую элегантность манер, такой превосходный ум и такое грациозное поведение, что он вполне заслуживал и до сих пор заслуживает того, чтобы завоевывать тем больше любви, чем лучше его знают". Затем Варчи декламирует сонет:—

Почему я должен стремиться ослабить сильное желание
Еще большим количеством слез и ветреных слов скорби,
Когда небеса, ни поздно, ни скоро, не посылают облегчения
К душам, которых любовь окутала огнем?

Зачем моему ноющему сердцу стремиться к смерти,
Когда все должны умереть? Нет, невероятная смерть
Для этих глаз была бы и сладкой, и короткой,
Поскольку в сумме моих горестей все радости угасают!

Следовательно, потому что я не могу уклониться от удара
Я скорее ищу, скажи, кто должен править моей грудью,
Скользя между ее радостью и ее горем?

Если бы только цепи и оковы могли сделать меня благословенным,
Неудивительно, если я уйду один и нагой,
Признался пленник и раб РЫЦАРЯ армии.

"Вторым будет то, что следует ниже, написанное, возможно, для того же человека и достойное, на мой взгляд, не только зрелого мудреца, но и поэта, не лишенного опыта в написании стихов:

В твоих прекрасных глазах я вижу чарующий свет,
За которым мои собственные слепые глаза тщетно искали бы его;
Оставшись у твоих ног, я несу это бремя
Которые мои хромыя ноги считают слишком сильными для меня;

Бескрылый, на твоих крыльях я лечу вперед;
Устремленный к Небесам твой дух заставляет меня напрягаться;
Когда угодно, я краснею и бледнею снова,

Мерзну на солнце, сгораю под морозным небом.

Твоя воля включает в себя мою волю и является ее господом;

Моим мыслям в твоём сердце дана жизнь;

Мои слова начинают звучать в твоём дыхании:

Подобен я луне, которая не может сиять

Одна; ибо, о чудо! наши глаза ничего не видят на небесах

Спаси то, что освещает живое солнце".

Искреннее и сердечное чувство к исключительно выдающемуся юноше, выраженное в этих сонетах, не оскорбляло общество в период раннего Возрождения; но после Тридентского собора общественное мнение по этому и подобным темам изменилось. В то время как мораль осталась такой, какой она была, язык и манеры стали более приятными и лицемерными. Таким образом, случилось так, что их первый редактор с самыми лучшими намерениями допустил серьезную ошибку в тексте стихотворений Микеланджело. Гротескные заблуждения, порожденные тем же ошибочным рвением, все еще широко распространены.

Когда Микеланджело младший аранжировал стихи своего двоюродного дедушки для печати, он был озадачен первым из сонетов, процитированных Варчи. Последняя строка, которая проходит в итальянском таким образом—

Resto prigion d'un Cavalier armato,

имеет очевидную игру слов в фамилии Кавальери. Это он изменил на

Resto prigion d'un cor di virtù armato.

Причина заключалась в том, что, если бы она оставалась неизменной, "невежество людей имело бы повод для ропота". "Варчи, - добавляет он, - поступил неправильно, напечатав его в соответствии с текстом". "Хорошо помните, - замечает он, - что этот сонет, а также предыдущий номер и некоторые другие, как очевидно, связаны с мужской любовью платонического рода". Тревога Микеланджело младшего за память своего двоюродного деда побудила его таким образом исказить текст своих стихотворений. Та же тревога побудила их последнего редактора объяснить очевидный смысл некоторых слов. Синьор Гуасти одобряет благочестивый обман первого редактора на том основании, что мораль предъявляет более высокие требования, чем искусство; но он добавляет, что в этом не было необходимости: "ибо эти сонеты не относятся к мужской любви, как и другие. В первом (xxxі.) дама сравнивается с вооруженным рыцарем, потому что она носит оружие своего пола и красоты; и пока я размышляю над этим, мне приходит на ум пример мессера Чино в поддержку этого аргумента. Что касается второго (lxii.), те, кто читает эти мои страницы, возможно, помнят, что Микеланджело, описывая мертвую Витторию Колонну, называл ее *amico*; и, поразмыслив, это звучит лучше, чем *amica*, в том месте, где это происходит. Более того, в этих стихотворениях нет недостатка в употреблении термина "синьор", или "господин", применительно к возлюбленной даме; это одно из многих перифрастических выражений, используемых поэтами-романтиками для обозначения своей возлюбленной ". Это правда, что Чино сравнивает свою даму в одном сонете с рыцарем, который своим элегантным танцем завоевал приз красоты на ристалище любви и изящества. Но он никогда не называет даму по имени *кавалер*. Также несомненно, что тосканцы иногда

обращались к объекту своего обожания женского или мужского пола под титулом *синьор*, повелитель моего сердца и души. Но такие примеры ничего не весят против прямого свидетельства такого современника, как Варчи, в руки которого попали стихи Микеланджело во время их написания и который был хорошо знаком с обстоятельствами их создания. Более того, существует факт исключительной важности, имеющий отношение к этому вопросу, которому синьор Гуасти не придал того значения, которого он заслуживает. В письме, относящемся к 1549 году, Микеланджело благодарит Луку Мартини за копию комментария Варчи к его сонету и просит его выразить свое искреннее почтение этому выдающемуся ученому за оказанную ему честь. Во втором письме, адресованном Г.Ф. Фаттуччи, датированном октябрём 1549 года, он передает Варчи "благодарность мессера Томао де Кавальери за его небольшую книгу, которая была напечатана и в которой он очень благородно отзывается о себе и не в меньшей степени обо мне". Ни в одном из этих писем Микеланджело не возражает против интерпретации Варчи сонета xxxi. Действительно, второй случай доказывает, что и он, и Кавальери были очень довольны этим. Микеланджело даже сообщает Фаттуччи, что Кавальери "подарил мне сонет, который я сочинил для него в те же годы, умоляя прислать его в качестве доказательства и свидетеля того, что он действительно тот, на кого рассчитывал. Это я приложу к моему настоящему письму". Более того, мы располагаем дерзким письмом Пьетро Аретино, которое заставляет нас вообразить, что "невежество вульгарных" уже начало "роптать". После горькой жалобы на то, что Микеланджело отказался прислать ему какие-либо из своих рисунков, он продолжает замечать, что для художника было бы лучше, если бы он это сделал, "поскольку такой акт вежливости утихомирил бы коварные слухи, которые утверждают, что только Джерарды и Томасы могут ими распорядиться". Мы видели у Вазари, что Микеланджело выполнил несколько известных рисунков для Томмазо Кавальери. Тот же авторитет утверждает, что он подарил "Герардо Перини, флорентийскому дворянину и своему очень дорогому другу" три великолепных рисунка черным мелом. Таким образом, Томмазо Кавальери и Герардо Перини были "Джерардами и Томасами", на которых ссылается Аретино.

Метод Микеланджело младшего и Чезаре Гуасти по защите Буонарроти от недоброжелательства, который был слишком хорошо оправдан порочными нравами того времени, кажется мне настолько пагубным для его характера, что я чувствую себя обязанным продолжить это расследование. Прежде всего, мы должны иметь в виду то, что Буонарроти признавал относительно своего собственного темперамента. "Вы должны знать, что из всех когда-либо рожденных людей я наиболее склонен любить людей. Всякий раз, когда я вижу кого-то, кто обладает каким-либо талантом или проявляет какую-либо ловкость ума, кто может сделать или сказать что-то более уместное, чем весь остальной мир, я вынужден влюбляться в него; и тогда я отдаюсь ему настолько всецело, что я больше не моя собственность, а всецело его". Он упоминает это как причину, по которой не собирается ужинать с Луиджи дель Риччо в компании Доната Джаннотти и Антонио Петрехо. "Если бы я поступил так, поскольку все вы украшены талантами и приятными манерами, каждый из вас взял бы от меня частичку меня самого, и то же самое сделали бы танцор и лютнист, если бы присутствовали люди с выдающимися способностями в этих искусствах. Каждый человек украл бы частичку меня, и вместо того, чтобы освежиться и вернуться к здоровью и радости, как ты сказал, я был бы совершенно сбит с толку и обезумел настолько, что в течение многих последующих дней не знал бы, в каком мире я нахожусь". Этот отрывок объясняет чрезвычайную чувствительность великого художника к личному обаянию, грации, достижениям и проливает свет на самоотверженность, с которой он иногда поддавался обаянию восхитительных людей.

У нас есть серия писем Микеланджело, адресованных Томмазо Кавальери или связанных с ним, тон которых, безусловно, экстравагантен. Его биограф Аурелио Готти, движимый тем же беспокойством, что и Микеланджело младший и Гуасти, выдвинул необычную теорию, что на самом деле они были адресованы Виттории Колонна и должны были быть показаны ей общим другом обоих, Кавальери. "Есть послание к этому молодому человеку, - говорит он, - настолько заученное по фразам, настолько лишенное всякой естественности, что мы не можем извлечь из него никакого рационального смысла, не предположив, что Кавальери сам был другом маркизы и что Микеланджело, когда писал ему, скорее намеревался адресовать свои слова Колонне". От этого письма, датированного 1 января 1533 года, сохранились три черновика, доказывающие огромные усилия, приложенные Микеланджело к его составлению.

"Не подумав должным образом, мессер Томао, мой дорогой господин, я был вынужден написать вашей светлости, не в качестве ответа на какое-либо полученное от вас письмо, а потому, что сам первым сделал шаг навстречу, как будто чувствовал себя обязанным перейти небольшой ручей сухими ногами или перейти вброд из-за нехватки воды. Но теперь, когда я покинул берег, вместо пустяковой реки, которую я ожидал увидеть, передо мной предстает океан с его вздымающимися волнами, так что, если бы это было возможно, чтобы не утонуть, я бы с радостью вернулся по своим следам на сушу, откуда я стартовал. И все же, пока я здесь, я сделаю из своего сердца скалу и пойду дальше; и если я не продемонстрирую искусство плавания по морю вашего могущественного гения, сам этот гений не извинит меня и не будет пренебрегать моей неполноценностью в некоторых частях и не пожелает от меня того, чем я не обладаю, поскольку тот, кто уникален во всем, не может иметь равных ни в чем. Поэтому ваша светлость, светоч нашего века, не имеющий образца в этом мире, не может удовлетвориться творениями других людей, не имея равных вам. И если, может быть, что-то из того, что я надеюсь и обещаю исполнить, доставит удовольствие вашему уму, я буду считать это скорее удачным, чем превосходным; и если я когда-либо буду уверен, что понравлюсь вашей светлости, как сказано, в чем-то конкретном, я посвящу настоящее время и все свое будущее вашему служению; действительно, меня будет очень огорчать, что я не могу вернуть прошлое, чтобы посвятить вам больше времени, чем позволит только будущее, поскольку я теперь слишком стар. Мне больше нечего сказать. Читайте в сердце, а не в письме, потому что "перо тщетно стремится к доброй воле человека".

"Я должен извиниться за то, что в своем первом письме выразил крайнее изумление вашим редким гением; и поэтому я делаю это, осознав ошибку, в которой я находился; ибо удивляться Божьим чудесам почти то же самое, что удивляться тому, что Рим произвел божественных людей. Благодаря этому вселенная подтверждает нас в нашей вере".

Ясно, что Микеланджело ссылается в этом письме на рисунки, которые, как известно, он делал для Кавальери, и последний абзац не имеет никакого смысла, кроме как замысловатый комплимент, адресованный римскому джентльмену. Это было бы совершенно неуместно применительно к Виттории Колонна. Готти находит язык натянутым и неестественным. Мы не можем отрицать, что он сильно отличается от простой дикции обычной переписки писательницы. Но Микеланджело иногда стремился усилить свой стиль, когда чувствовал, что случай требует особых усилий; и тогда он прибегал к вычурным образам, модным в тот период, используя их с некоторой церемонной громоздкостью, свойственной его поэзии. В качестве

примеров можно привести письма к Пьетро Аретино, Никколо Мартелли, Виттории Колонна, Франциску I., Луке Мартини и Джорджо Вазари.

В качестве постскриптума к этому письму в двух черновиках, которые были окончательно отклонены, добавлено следующее загадочное предложение: "Было бы допустимо давать названия вещам, которые человек дарит, тому, кто их получает; но правильное понимание того, что уместно, не позволяет сделать это в этом письме".

Вероятно, Микеланджело имел в виду, что ему следовало бы называть Кавальери своим другом, поскольку он уже подарил ему дружбу. Следующее письмо, от 28 июля 1533 года, начинается так: "Мой дорогой господин, если бы я не верил, что убедил вас в очень большой, более того, безмерной любви, которую я испытываю к вам, мне не показалось бы странным и не вызвало бы удивления то большое беспокойство, которое вы проявляете в своем последнем письме, как бы из-за того, что я не написал, я не забыл вас. Тем не менее, в этом нет ничего нового или удивительного, когда так много других вещей идут вразрез, что это тоже должно быть шиворот-навыворот. За то, что ваша светлость говорит мне, я мог бы сказать себе: тем не менее, вы делаете это, возможно, чтобы испытать меня или зажечь новое и более сильное пламя, если бы это действительно было возможно; но будь по-вашему: Я хорошо знаю, что в этот час я мог бы так же легко забыть ваше имя, как пищу, которой я живу; более того, было бы легче забыть пищу, которая лишь плохо питает мое тело, чем ваше имя, которое питает и тело, и душу, наполняя и то, и другое такой сладостью, что я не чувствую ни усталости, ни страха смерти, пока память хранит тебя в моем сознании. Подумай, если бы глаза тоже могли наслаждаться своей порцией, в каком состоянии я бы оказался".

Это второе письмо также было чрезвычайно трудоемким, поскольку в его черновиках у нас есть еще три поворота к образу еды и памяти. То, что эти два документа действительно были адресованы Кавальери, без какой-либо мысли о Виттории Колонна, доказывается тремя письмами, отправленными Микеланджело упомянутым молодым человеком. Одно датировано 2 августа 1533 года, другое - 2 сентября, а на третьем даты нет. Два, о которых я упомянул первыми, относятся к лету 1533 года; третье, по-видимому, самое раннее. Очевидно, что это было написано по какому-то случаю, когда оба мужчины были вместе в Риме, и в самом начале их дружбы. Я переведу их в их порядке. Первое письмо без даты было отправлено Микеланджело в Рим в ответ на какое-то письмо знаменитого скульптора, которым мы не располагаем:

"Я получил от вас письмо, которое тем более приемлемо, что оно было совершенно неожиданным. Я говорю "неожиданный", потому что считаю себя недостойным такой снисходительности со стороны человека вашего положения. Что касается того, что Пьерантонио сказал вам в мою похвалу, и тех моих вещей, которые вы видели и которые, по вашим словам, пробудили в вас немалую привязанность ко мне, я отвечаю, что их было недостаточно, чтобы побудить человека такого трансцендентного гения, не говоря уже о равном ему человеке на этой земле, обратиться к юноше, который родился только вчера и, следовательно, настолько невежествен, насколько это возможно. В то же время я не могу назвать вас лжецом. Тогда я скорее думаю, нет, уверен, что любовь, которую вы питаете ко мне, объясняется тем, что вы, будучи человеком, превосходнейшим в искусстве, нет, в самом искусстве, вынуждены любить тех, кто следует ему и любит его, среди которых и я; и в этом, в соответствии со своими способностями, я уступаю немногим. Я искренне обещаю вам, что вы

получите от меня за вашу доброту такую же привязанность, а может быть, и большую, в обмен; ибо я никогда не любила мужчину больше, чем вас, и не желала дружбы больше, чем вашей. Насчет этого, хотя мое суждение может ошибаться в других вещах, оно безошибочно; и вы увидите доказательство, за исключением только того, что фортуна отвернулась от меня в том смысле, что сейчас, когда я мог бы наслаждаться вами, я далеко не здоров. Однако я надеюсь, что, если она больше не начнет беспокоить меня, через несколько дней я выздоровею и лично приеду засвидетельствовать вам свое почтение. Тем временем я буду тратить по меньшей мере два часа в день на изучение двух ваших рисунков, которые принес мне Пьерантонио: чем больше я смотрю на них, тем больше они меня восхищают; и я успокою свою жалобу, лелея надежду, которую подарил мне Пьерантонио, позволив мне увидеть другие ваши работы. Чтобы не доставлять хлопот, я больше писать не буду. Только прошу вас не забывать при случае пользоваться мной; и рекомендовать вам меня навечно.— Ваш преданнейший слуга.

"Thomao Cavaliere."

Следующие письма были адресованы Микеланджело во Флоренцию: "Уникальный, мой господин, я получил от вас письмо, очень приятное, из которого я заключаю, что вы немало опечалены тем, что я написал вам о забвении. Я отвечаю, что я не писал этого ни по одной из следующих причин: а именно, потому что вы мне ничего не прислали, или для того, чтобы раздуть пламя вашей привязанности. Я написал тебе только в шутку, что, конечно, думаю, я могу сделать. Поэтому не печалься, ибо я совершенно уверен, что ты не сможешь забыть меня. Что касается того, что вы пишете мне об этом молодом Нерли, то он мой большой друг, и, будучи вынужден покинуть Рим, он пришел спросить, не нужно ли мне чего-нибудь из Флоренции. Я сказал "нет", и он умолял меня позволить ему поехать от моего имени, чтобы засвидетельствовать вам мое почтение, просто из-за его собственного желания поговорить с вами. Мне больше нечего писать, кроме того, что я умоляю вас поскорее вернуться. Когда ты придешь, ты освободишь меня из тюрьмы, потому что я хочу избегать плохих товарищей; и, имея это желание, я не могу разговаривать ни с кем, кроме тебя. Я тысячу раз рекомендую вам себя. — Ваш больше, чем его собственный,

"Thomao Cavaliere.

"Рим, 2 августа 1533 года".

Из третьего письма, также отправленного во Флоренцию, следует, что в течение месяца Микеланджело отправил несколько рисунков, которые он сделал специально для своего друга: "Уникальный, мой господин, Несколько дней назад я получил от вас письмо, которое было очень желанным, какпотому, что я узнал из него, что вы здоровы, так и потому, что теперь я могу быть уверен, что вы скоро вернетесь. Мне было очень жаль, что я не смог ответить сразу. Однако меня утешает мысль, что, когда вы узнаете причину, вы сочтете меня оправданным. В тот день, когда ваше письмо дошло до меня, на меня напала рвота и такая высокая температура, что я был при смерти; и, конечно, я умер бы, если бы оно (то есть письмо) несколько не оживило меня. С тех пор, слава Богу, я всегда был здоров. Мессер Бартоломмео (Анджелини) принес мне присланный вами сонет, который заставил меня почувствовать, что написать его - мой долг. Прошло около трех дней с тех пор, как я получил свой Фаэтон, который сделан чрезвычайно хорошо. Папа римский, кардинал Медичи и все остальные видели это; я не знаю, что побудило их захотеть это сделать. Кардинал выразил желание ознакомиться со всеми вашими рисунками,

и они так понравились ему, что он сказал, что хотел бы, чтобы Титий и Ганимед были выполнены в хрустале. Я не смог помешать ему использовать Титес, и сейчас это исполняет маэстро Джованни. Я изо всех сил боролся за спасение "Ганимеда". На днях я пошел, как вы просили, к фра Себастьяно. Он прислал тысячу сообщений, но только для того, чтобы умолять вас вернуться.—Ваш любящий,

"Thomao Cavaliere.

"Рим, 6 сентября".

Здесь упоминаются все рисунки, упомянутые Вазари как сделанные для Кавальери, за исключением Детской Вакханалии. Что касается Фазтона, то у нас есть два великолепных экземпляра: один в Виндзоре, другой в коллекции месье Эмиля Галишона. Они значительно различаются в деталях, но обладают одинаковой почти математической точностью пирамидальной композиции. Она, принадлежащая месье Галичону, должно быть, была сделана в Риме, потому что внизу рукой Микеланджело неровными каракулями написано: "Томмао, se questo scizzo non vi piace, ditelo a Urbino". Затем он обещает сделать еще один. Возможно, Кавальери прислал ответ, что ему что—то не понравилось в эскизе - возможно, женщины, извивающиеся на деревьях, — и что этому обстоятельству мы обязаны виндзорскому рисунку, который более чистый по стилю. В Виндзоре есть прекрасный Титьос с изображением грифа, настолько изысканно отделанный и прекрасно сохранившийся, что с трудом верится, что он прошел через руки маэстро Джованни. У Виндзора тоже есть очень изящный Ганимед, который, кажется, предназначен для глубокой печати. Этот сюжет повторяется на незаконченном рисунке пером в Уффици, ошибочно приписываемом Микеланджело, и представлен несколькими старыми гравюрами. Детские вакханалии снова существуют в Виндзоре, и сохранились фрагментарные наброски на полях других набросков, предназначенных для той же темы.

VI

Переписка между Бартоломео Анджелини в Риме и Микеланджело во Флоренции летом 1532 и 1533 годов проливает некоторый свет на передвижения последнего, а также на его дружбу с Томмазо Кавальери. Первое письмо из этой серии, написанное 21 августа 1532 года, показывает, что Микеланджело тогда ожидали в Риме. "Фра Себастьяно говорит, что вы хотите спешиться в своем собственном доме. Зная тогда, что там нет ничего, кроме стен, я разыскал небольшое количество мебели, которую мне прислали туда, чтобы вы могли поспать, посидеть и насладиться некоторыми другими удобствами. Что касается еды, то вы сможете позаботиться о ней по своему вкусу по соседству". Из следующего письма (18 сентября 1532 г.) выясняется, что Микеланджело был тогда в Риме. В переписке возникает пробел, который возобновляется только 12 июля 1533 года. Теперь выясняется, что Буонарроти недавно покинул Рим по завершении очередного своего визита. Анджелини немедленно начинает говорить о Томмазо Кавальери. "Я передал ту душу, о которой вы писали, господину Томмао, который передает вам свои наилучшие пожелания и просит меня передавать ему любые письма, которые я могу получить от вас. За вашим домом постоянно наблюдают каждую ночь, и я часто навещаю его днем. Куры и главный петух в прекрасном оперении, а кошки очень жалуются на ваше отсутствие, хотя у них полно еды". Анджелини теперь никогда не пишет, не упомянув Кавальери. Поскольку это имя не встречается в переписке до даты 12 июля 1533 года, вполне возможно, что

Микеланджело познакомился с ним во время своего пребывания в Риме предыдущей зимой. В его письмах Анджелини, должно быть, часто выражалась тревога по поводу привязанности Кавальери; поскольку ответы неизменно содержат несколько обнадеживающих слов (26 июля): "Ваше письмо дает мне понять, как велика любовь, которую вы к нему питаете; и, по правде говоря, насколько я видел, он любит вас не меньше, чем вы любите его". Снова (11 августа 1533 г.): "Я передал ваше письмо М. Томао, который шлет вам свои самые добрые воспоминания и проявляет самое сильное желание вашего возвращения, говоря, что когда он с вами, тогда он действительно счастлив, потому что у него есть все, чего он желает в этом мире. Итак, мне кажется, что в то время, как ты беспокоишься о возвращении, он сгорает от желания, чтобы ты это сделала. Почему ты не начинаешь всерьез строить планы по отъезду из Флоренции? Это принесло бы мир тебе и всем нам, если бы ты был здесь. Я видел твою душу, которая находится в добром здравии и под хорошей опекой. Тело ждет вашего прибытия.

Это таинственное упоминание о душе, которое Анджелини дал по просьбе Буонарроти молодому Кавальери и которое он теперь описывает как процветающее, проливает некоторый свет на страстные фразы следующего изуродованного письма, адресованного Анджелини Микеланджело 11 октября. Писатель, ссылаясь на Мессера Томмао, говорит, что, отдав ему свое сердце, он вряд ли сможет продолжать жить в его отсутствие: "И поэтому, если я день и ночь без перерыва мечтаю оказаться в Риме, то только для того, чтобы снова вернуться к жизни, которой я не могу наслаждаться без души". Это тщеславие сохраняется в течение некоторого времени, и письмо заканчивается следующим предложением: "Мой дорогой Бартоломмео, хотя ты можешь подумать, что я шучу с тобой, это не так. Я говорю с трезвым умом, потому что с тех пор, как я здесь, я стал на двадцать лет старше и на двадцать фунтов легче ". Это послание, как мы увидим в свое время, было принято во внимание. Все близкие Микеланджело в Риме были знакомы с подробностями этой дружбы. В письме Себастьяно из Флоренции в этом году он говорит: "Я прошу вас, если вы увидите мессера Т. Кавальери, бесконечно рекомендовать меня ему; и когда вы будете писать, расскажите мне что-нибудь о нем, чтобы сохранить его в моей памяти; потому что, если бы я выбросил его из головы, я думаю, что сразу же упал бы замертво". В письмах Себастьяно есть один намек на Кавальери, который приезжал навестить его в компании Бартоломмео Анджелини, когда тот был болен.

Нет необходимости следовать всем ссылкам на Томмазо Кавальери, содержащимся в письмах Анджелини. Они представляют собой немногим больше, чем добрые послания и теплые пожелания по случаю возвращения Микеланджело. Вскоре, однако, Микеланджело начал присылать стихи, которые Анджелини признает (6 сентября): "Я получил очень приветственное письмо, которое вы мне написали, вместе с вашим изящным и прекрасным сонетиком, копию которого я сохранил, а затем отправил М. Томао. Он был рад обладать им, будучи таким образом уверен, что Бог соизволил даровать ему дружбу человека, наделенного таким количеством благородных дарований, как вы ". Он снова пишет (18 октября): "Твое письмо от 12-го числа у меня в руках вместе с письмом М. Томао и прекраснейшими сонетами. Я сохранил копии и отправил их тому, кому они предназначались, потому что знаю, с какой любовью он относится ко всему, что касается вас. Он обещал прислать ответ, который будет вложен в то, что я сейчас пишу. Он считает не просто дни, а часы до твоего возвращения". В другом письме, без даты, Анджелини сообщает: "Я передал ваши сообщения М. Томао, который ответил, что твое присутствие было бы ему дороже, чем твоя писанина, и что если тебе кажется, что прошла тысяча лет, то ему кажется, что прошло десять тысяч, пока ты не придешь. Я получил ваш галантный и прекрасный сонет; и хотя вы ничего не сказали о нем, я сразу понял, кому он

предназначался, и подарил его ему. Как и все ваши произведения, он был в восторге. Содержание сонета показывает, что любовь держит вас в постоянном беспокойстве. Я не думаю, что это должно быть следствием любви, и поэтому посылаю вам одно из моих плохих исполнений, чтобы доказать обратное мнение ". Возможно, мы можем предположить, что этот сонет был знаменитым под номером xxxi, из последней строки которого каждый мог понять, что Микеланджело предназначал его Томмазо Кавальери.

VII

Примечательно, что в то время, как привязанность Микеланджело к молодому римлянину набирала силу, возникла другая дружба, которая, должно быть, когда-то была ему очень дорога, а затем угасла, но, очевидно, не по его собственной вине или холодности. Следующей осенью мы в первый и последний раз услышим о Фебо ди Поджо. Прежде чем продолжить разговор о нем, я завершу то, что следует сказать о Томмазо Кавальери. Вскоре после даты последнего письма, процитированного выше, Микеланджело вернулся в Рим и поселился там до конца своей жизни. До конца своих дней он продолжал поддерживать тесную дружбу с Кавальери, который помогал ухаживать за ним во время его последней болезни, который заботился о его имуществе после его смерти и который продолжил архитектурные работы, начатые им в Капитолии.

Их дружба, кажется, не прерывалась никакими разногласиями, за исключением одного случая, когда Микеланджело дал волю своей подозрительной раздражительности совсем на закате своей долгой жизни. Это вызвало у Кавальери следующее мужественное и трогательное письмо:

"Великолепно, милорд, — несколько дней назад я заметил, что у вас есть какая—то обида - какая, я не знаю — на меня. Вчера я убедился в этом, когда пришел к вам домой. Поскольку я не могу представить себе причину, я подумал, что лучше всего написать это, чтобы, если хотите, вы могли сообщить мне. Я более чем уверен, что никогда не обижал тебя. Но вы легко доверяете тем, кому, возможно, вам следует доверять меньше всего; и кто-то, возможно, сказал вам какую-нибудь ложь из опасения, что однажды я раскрою множество мошенничеств, совершенных под вашим именем, которые делают вам мало чести; и если вы хотите узнать о них, вы это узнаете. Только я не могу, а если бы и мог, то не захотел бы заставить себя — но я говорю вам откровенно, что если вы не хотите, чтобы я был вам другом, вы можете поступать, как вам нравится, но вы не можете заставить меня не быть вам другом. Я всегда буду стараться услужить вам; и только вчера я пришел показать вам письмо, написанное герцогом Флорентийским, и облегчить ваше бремя, как я всегда делал до сих пор. Будь уверен, что у тебя нет лучшего друга, чем я; но на этом я не буду останавливаться. Тем не менее, если вы думаете иначе, я надеюсь, что через короткое время вы объясните мне суть дела; и я знаю, что вам известно, что я всегда был вашим другом без малейшего собственного интереса. Теперь я больше ничего не скажу, чтобы не показалось, что я оправдываюсь за то, чего не существует и чего я совершенно не в состоянии себе представить. Я молюсь и заклинаю вас любовью, которую вы питаете к Богу, рассказать мне, что вы имеете против меня, чтобы я мог разуверить вас. Не имея больше возможности писать, я остаюсь вашим слугой,

"Thomao De' Cavalieri.

"Из моего дома, 15 ноября 1561 года".

Из этого письма и из отношений, которые поддерживались между Микеланджело и Кавальери вплоть до дня его смерти, ясно, что последний был джентльменом с хорошей репутацией и честью, чья привязанность делала честь его другу. Я не вижу ничего, кроме вреда для обоих, если объясняю очевидный смысл писем и сонетов, которые я процитировал. Предположение о том, что Микеланджело намеревался передать письма Кавальери Виттории Колонна через руки этого друга, на самом деле не заслуживает полного опровержения, которое я ему дал. Однако я рад, что могу привести мнение едкого флорентийского ученого по этому вопросу, которое совпадает с моим собственным и которое было сформировано без доступа к оригинальным документам, которыми я имел возможность воспользоваться. Фанфани говорит: "Я тщетно искал документальные доказательства страсти, которую Микеланджело, как предполагается, испытывал к Виттории Колонна и на которую, по утверждению некоторых критиков, она отвечала взаимностью. Мое собственное убеждение, совпадающее с мнением более компетентных судей, чем я, состоит в том, что здесь мы имеем дело с одной из многих беспочвенных историй, рассказываемых о нем. Исключая трудности, связанные с его преклонным возрастом, совершенно противоречит всему, что мы знаем о маркизе, и немало вредит ее репутации аскетичной женщины, предполагать, что эта восхитительная матрона, которая после смерти своего мужа посвятила себя Богу и отреклась от мирской торговли, позже в жизни вела интригу, как говорится, исподтишка, особенно когда третье лицо пользуется нашей доверчивостью, выступая в роли посредника и маскировки в сделке, как выражаются некоторые биографы маркизы. великий художник и некоторые комментаторы его поэзии рады заявить, с какой долей здравого смысла и серьезности я не стану спрашивать".

VIII

История привязанности Луиджи дель Риччо к флорентийскому парню по имени Чеккино деи Браччи, поскольку она переплетается с биографией самого Микеланджело и критикой его стихотворений, может быть приведена в поддержку аргументации, которую я развиваю. Чеккино был многообещающим юношей с необычайным личным обаянием. Его родственник, флорентийский купец Луиджи дель Риччо, один из самых близких друзей и советников Буонарроти, искренне привязался к мальчику. Микеланджело после своего возвращения в Рим в 1534 году разделял восхищение Чеккино этим другом Луиджи; и тесная близость, в которую втянулись двое пожилых людей в несколько более поздний период жизни Буонарроти, по-видимому, была скреплена их общим интересом к поэзии и общим чувством обаятельной личности. У нас есть письмо с неопределенной датой, в котором Микеланджело сообщает Дель Риччо, что прислал ему мадригал, умоляя его, если он сочтет нужным, посвятить стихи "огню, то есть тому, что пожирает меня". Затем он просит его разрешить определенную проблему, которая пришла ему в голову ночью, "ибо, когда я во сне приветствовал *нашего идола*, мне показалось, что он смеялся и в то же мгновение угрожал мне; и, не зная, какому из этих двух настроений я должен подчиняться, я прошу вас выяснить это у него; и в воскресенье, когда мы встретимся снова, вы сообщите мне". Чеккино, о котором, вероятно, идет речь в этом письме, умер в Риме 8 января 1542 года и был похоронен в церкви Арасели. Луиджи остро ощутил удар. 12 января он написал своему другу Донате Джаннотти, находившемуся тогда в Виченце, в следующих словах: —

"Увы, мой друг Донато! Наш Чеккино мертв. Весь Рим плачет. Микеланджело делает для меня проект достойного мраморного надгробия; и я прошу вас написать мне эпитафию и прислать ее мне с утешительным письмом, если позволит время, ибо мое горе обезумело от горя. Терпение!

Я живу с тысячей смертей каждый час. О Боже! Как Фортуна изменила свой облик!" Джаннотти ответил, приложив к письму три прекрасных сонета, второй из которых, начинающийся...

Messer Luigi mio, di noi che fia Che sian restati senza il nostro sole?

похоже, она пришлась по вкусу Микеланджело. Многие хорошие писатели в Италии выразили сожаление по этому поводу. У нас есть стихи, написанные Джованни Альдобрандини, Карло Гонди, фра Паоло дель Россо и Антоном Франческо Граццини, под названием *Il Lasca*. Не в последнюю очередь трогательна собственная мелодия Луиджи, которая начинается со следующей ноты:—

Idol mio, che la tua leggiadra spoglia Mi lasciasti anzi tempo.

Микеланджело, стремясь потворствовать собственному горю и успокоить своего друга Луиджи, сочинил не менее сорока двух эпиграмм по четыре строки каждая, в которых он воспевал красоту и редкую душевную мягкость Чеккино в его напряженных философских размышлениях. Они занимают лишь низкое место среди его стихотворений, в них слишком много схоластической мелочности и слишком мало акцента сильного чувства. Конечно, эти произведения не заслуживали тех усилий, которым подвергся Микеланджело младший, когда он изменил текст подборки из них, чтобы приспособить их платонические комплименты к какой-нибудь женщине. Гораздо лучше сонет, написанный Дель Риччио после смерти юноши, показывающий, насколько недавним было знакомство Микеланджело с Чеккино, и содержащий невыполненное обещание вырезать его портрет:

*Едва я увидел в первый раз его глаза,
Которые для твоих живых глаз были жизнью и светом,
Когда, закрывшись наконец в губительную ночь смерти,
Он открыл их Богу в Раю.
Я знаю это и плачу — слишком поздно поумнел:
И все же это была не моя вина, ибо злоба смерти
Лишила мое желание этого высшего наслаждения
Которое в твоей лучшей памяти никогда не умрет.
Поэтому, Луиджи, если это моя задача
Создать неповторимую улыбку Чеккино в камне
Навсегда, теперь, когда земля сделала его тусклым,
Если возлюбленный внутри влюбленного сияет,
Поскольку искусство без него не может работать само по себе,
Я должен вырезать тебя, чтобы рассказать о нем миру.*

Странная смесь искусственного тщеславия со спонтанным чувством в этих поэтических излияниях, глубокий интерес, проявляемый к такому простому парню, как Чеккино, столь многими выдающимися личностями, и откровенная реклама дружбы, основанной, очевидно, на красоте ее объекта, кажутся нам сейчас почти непонятными. И все же у нас есть история сонетов Шекспира и письма, адресованные Лангве юному Сидни, свидетельствующие о том, что мода конца шестнадцатого века сильно отличалась от той, что преобладала в конце девятнадцатого.

Некоторый дополнительный свет на близость Микеланджело с молодыми людьми могут пролить здесь два фрагмента, независимо извлеченных Миланези и Гуасти из архивов Буонарроти. В собрании писем мы находим следующее скорбное послание, написанное в декабре 1533 года, накануне отъезда Микеланджело из Флоренции. Оно адресовано некоему Фебо:—

"Фебо, хотя ты испытываешь величайшую ненависть ко мне лично — я не знаю почему — я с трудом верю, из—за любви, которую я питаю к тебе, но, вероятно, из—за слов других людей, которым ты не должна верить, доказав это мне, - все же я не могу поступить иначе, как написать тебе это письмо. Завтра я покидаю Флоренцию и направляюсь в Пешию, чтобы встретиться с кардиналом ди Цезисом и мессером Бальдассаре. Я поеду с ними в Пизу, а оттуда в Рим, и я никогда больше не вернусь во Флоренцию. Я хочу, чтобы вы поняли, что, пока я жив, где бы я ни был, я всегда буду служить вам с преданностью и любовью, в такой мере, в какой не сравнится ни один другой друг, которого вы можете иметь в этом мире.

"Я молю Бога открыть вам глаза с какой-нибудь другой стороны, чтобы вы могли прийти к пониманию того, что тот, кто желает вашего блага больше, чем своего собственного, способен любить, а не ненавидеть, как враг".

Миланези больше не печатает рукопись в своем издании Писем. Но Гуасти, добросовестно собиравший фрагменты стихов Микеланджело, приводит шесть строк, которые он нашел в конце послания: —

*Vo' sol del mie morir contento veggio:
La terra piange, e'l ciel per me si muove;
E vo' men pietà stringe ov' io sto peggio.
_O sol che scaldi il mondo in ogni dove,
O Febo, o luce eterna de' mortali,
Perchè a me sol ti scuri e non altrove?*

★ ★ ★ ★ ★

Я вижу, тебя ничто не утешит, пока я не умру:
Земля плачет, небеса скорбят обо мне;
Чем меньше ты чувствуешь скорби, тем больше скорблю я.
О солнце, которое согревает мир, куда бы ты ни направлялся,
О Фебо, вечный свет для глаз смертных!
Почему темно мне одному, в других местах не так?_

Эти стихи, по-видимому, были написаны как часть длинного *Capitolo*, которое сам Микеланджело-старший безразлично использовал, обращаясь к Фебо и его абстрактной "донне". Кем был Фебо, мы не знаем. Но искренний акцент письма и лирический крик грубых строк позволяют нам предположить, что это был тот, к кому Микеланджело испытывал очень нежные чувства во Флоренции.

Миланези печатает это письмо Фебо со следующим заголовком: "*Фебо (ди Поджио)*". Это доказывает, что он, во всяком случае, знал, что на звонок ответил кто-то, подписавшийся "*Фебо ди Поджо*". Автограф, сделанный неграмотным почерком и с неправильной орфографией, сохранился в архиве Буонарроти и датирован 14 января 1534 года. Фебо извиняется за то, что не смог навестить Микеланджело в ночь перед его отъездом из Флоренции, и утверждает, что пришел на следующий день и обнаружил, что его уже нет. Он добавляет, что ему не хватает денег, как на покупку одежды, так и на посещение игр на Монте-Карло. Он молится о чаевых и заканчивает: "*Востро да фиглиuolo (твой как сын), Фебо ди Поджо*". Я добавлю полный перевод сюда:—

"Великолепный господин Микеланджело, достойный уважения как отец, — вчера я вернулся из Пизы, куда ездил повидаться со своим отцом. Сразу же по моему приезду ваш друг из банка вручил мне в руки письмо от вас, которое я получил с величайшим удовольствием, услышав о вашем благополучии. Слава Богу, я могу сказать то же самое о себе. Позже я узнал, что ты говоришь о том, что я злюсь на тебя. Ты хорошо знаешь, что я не могу сердиться на тебя, поскольку считаю тебя вместо отца. Кроме того, твое поведение по отношению ко мне не могло вызвать во мне подобного эффекта. В тот вечер, когда вы уехали из Флоренции, утром я не мог отделаться от мсье Винченцо, хотя у меня было величайшее желание поговорить с вами. На следующее утро я пришел к тебе домой, но тебя уже не было, и велико было мое разочарование, когда ты уехал из Флоренции, так и не повидавшись со мной.

"Я здесь, во Флоренции; и когда вы уезжали, вы сказали мне, что, если мне что-нибудь понадобится, я могу попросить об этом вашего друга; и теперь, когда мсье Винченцо в отъезде, мне не хватает денег, чтобы одеться, а также съездить в Монте, посмотреть, как сражаются эти люди, потому что мсье Винченцо там. Соответственно, я отправился навестить этого друга в банке, и он сказал мне, что у него нет от вас никаких поручений, но что сегодня вечером отправляется гонец в Рим и что ответ может прийти в течение пяти дней. Итак, если вы отдадите ему приказ, он не откажет, тогда я умоляю вас предоставить мне любую сумму, которую вы сочтете подходящей, и не преминуть ответить.

"Я не буду писать больше, за исключением того, что всем своим сердцем и силами я рекомендую себя вам, моля Бога уберечь вас от вреда. —Ваш вместо сына,

"Febo Di Poggio.

"Флоренция, 4 января 154 года".

X

Во всех композициях, которые я процитировал как иллюстрацию отношений Микеланджело с молодыми людьми, присутствует исключительное смирение, которое обижает его редакторов. Одно из писем к Герардо Перини, процитированное выше, содержит следующие фразы: "Я не чувствую в себе достаточно сил, чтобы ответить на ваше любезное письмо"; "Ваш самый верный и бедный друг".

Однако в Кавальери, Чеккино, Фебо или Перини не было ничего экстраординарного, за исключением их исключительной молодости и грации, хороших ролей и красоты. Вульгарные люди оскорбляются, когда выдающийся человек отдает дань уважения этим качествам, забывая о самоуничижении Шекспира перед мистером У.Х. и о падении Лангуэта ниц у ног

Сидни. В случае с Микеланджело мы можем найти решение этой проблемы, я думаю, в одном из его сонетов. Он говорит, сочиняя стихотворение, принадлежащее, весьма вероятно, к серии, которая вызывает тревогу у Микеланджело младшего:

*Как та, кто вновь обратится к своему дому света,
Твой бессмертный облик в эту тюрьму
Снизошел, как ангел-жалкий,
Исцелить все сердца и сделать весь мир светлым,
Именно это поработщает мою душу любовным восторгом,
Не твой ясный лик красоты, славный;
Ибо тот, кто питает добродетель, все равно выберет
Любить то, чего не могут омрачить ни годы, ни смерть.
Так всегда бывает с вещами высокими и редкими
Сотворенный в поте лица природой; небеса над головой
Изливает на их рождение благословения своего расцвета:
И Бог не соизволил показать Себя где-либо еще
Более ясно, чем в возвышенных человеческих формах,
Которого, поскольку они изображают Его, я люблю одного.*

Таким образом, Микеланджело отдавал дань уважения не тому или иному молодому человеку, не той или иной женщине, а вечной красоте, явленной в смертном образе божества перед его глазами. Настрой ума, качество страсти, подразумеваемые в этих стихотворениях и более неуклюже передаваемые через прозу писем, могут быть трудны для понимания. Но пока мы не овладеем ими, мы не сможем понять психологию натур, подобных Микеланджело. Ни один язык восхищения не является слишком сильным, ни одно самоуничижение - слишком полным для души, признавшей божественность, проявленную в одном из ее главных атрибутов - красоте. В глазах философа, поэта и художника, что такое короли, папы, важные люди по сравнению с действительно совершенным творением рук Божьих?

*По твоему прекрасному лицу я узнаю, о мой возлюбленный господь,
То, что ни один смертный язык не может правильно произнести;
Душа, заключенная в своем глиняном доме,
Клянусь тобою, к Богу часто возносился.
И хотя вульгарная, тщеславная, злобная орда
Приписывать то, чему подчиняются их более грубые желания,
И все же это пламенное почтение, которое я воздаю,
Эта любовь, эта вера, чистые радости, которые мы можем себе позволить.
Вот, все прекрасные вещи, которые мы находим на земле,
Напоминайте душе, которая правильно видит
Тот божественный источник блаженства, который дал нам рождение:
Нет у нас и первых плодов или воспоминаний
О небесах где-либо еще. Так, преданно любя,
я возношусь к Богу и делаю смерть сладкой через тебя.*

Мы знаем, что так или иначе, возможно, в те ранние годы во Флоренции, среди членов Платоновской академии, Микеланджело впитал доктрины *Федра* и *Симпозиума*. Его стихи изобилуют упоминаниями о контрасте между Ураном и Пандемией, небесным и вульгарным, Эросом. У нас есть даже один сонет, в котором он отчетливо излагает мнение греков о том, что любовь к женщинам недостойна души, склонной к высоким мыслям и мужественным поступкам. Это звучит как стихотворная расшифровка основного аргумента *Симпозиума*:—

*Любовь - это не всегда жестокий и смертный грех,
Когда любовь к безграничной красоте заставляет нас тосковать;
Сердце, оставленное любовью мягким и инфантильным,
Позволит лучам Божьей благодати войти внутрь.
Любовь окрыляет и будит душу, побуждает ее к победе
Она взлетает ввысь и не опускается на землю;
Это первый шаг, который ведет ее к святилищу
О Том, кто утоляет жажду, которая горит внутри.*

*Любовь к тому, о чем я говорю, восходит:
Женщина совсем другая; любовь к ней
Но сердцу мужественному и мудрому не подобает.
Одна любовь воспаряет, другая стремится к земле;
Это зажигает душу, а то будоражит чувства;
И все еще стрела похоти летит в базовый карьер.*

Тот же возвышенный платонизм находит смутное, но страстное выражение в этом фрагменте сонета (№ lxxix):

*От жестокой раны Любви и от стрел, которые причиняют вред,
Истинным лекарством было бы пронзить мое сердце;
Но Повелитель моей души владеет только одним сильным заклинанием,
Которое заставляет жизнь расти там, где растет разум смертных.
Мой Повелитель нанес смерть своей могущественной рукой
Он согнул лук Любви. Окрыленный этой стрелой, от Любви
Ангел летел, восклицая: "Любовь, не гори! Кто умирает,
У тебя есть только перья Любви, чтобы парить в вышине!
Вот, Я Тот, Кто с самых ранних лет твоих
Навстречу, рожденная небесами Красавица, подняла свои трепещущие очи.
Только красота возносит живого человека к небесным сферам".*

Чувствуя себя подобным образом, Микеланджело справедливо возмутился бы назойливыми родственниками и критиками, которые превратили его *amici* в *animi*, перенаправили письма Кавальери на адрес Виттории Колонна, открыли Флоренцию в Фебо ди Поджио и приписали все его эмоциональные стихи какой-то женщине.

Нет сомнений, что как поступки, так и писания современников оправдывали значительную долю скептицизма относительно чистоты платонических чувств. Слова и жизни многих

выдающихся личностей придали колорит тому, что Сеньи изложил в своей "Истории Флоренции" и к чему Савонарола счел необходимым призвать народ со своей кафедры.

Но у нас есть все основания быть уверенными в том, что в наш порочный век, окруженный завистливыми соперниками, в ярком свете своей неземной славы, сияющей вокруг его трона, Буонарроти не пострадал от скандальных слухов и сохранил незапятнанную репутацию трезвого поведения и чистоты нравов.

Общее мнение о нем можно почерпнуть из Истории Сципиона Аммирати (под 1564 годом). Этот летописец фиксирует тот факт, что "прожив Буонарроти девяносто лет, за все это время, при всей его свободе грешить, так и не нашлось никого, кто мог бы с полным правом приписать ему пятно или какое-либо уродство в манерах".

То, каким он казался тому, кто жил и работал с ним в течение длительного периода близости, не могло быть передано лучше, чем в теплых и простодушных словах Кондиви: "Он любил красоту человеческого тела с особой преданностью, как это естественно для того, кто знает эту красоту так полно; и любил ее так мудро, что некоторые чувственно настроенные люди, которые не понимают любви к красоте, за исключением того, что она похотлива и неприлична, были вынуждены из-за этого думать и говорить о нем дурно: точно так же, как если бы Алкивиад, этот самый красивый мужчина, был молодой человек, не был любим Сократом во всей чистоте, со стороны которого, когда они почивали вместе, он имел обыкновение говорить, что восстал не иначе, как со стороны своего собственного отца. Я часто слышал, как Микеланджело рассуждал на тему любви, и впоследствии узнал от тех, кто присутствовал при этих событиях, что он говорил именно так, как писал Платон, и как мы можем прочитать в работах Платона на эту тему. Что касается меня, то я не знаю, что говорит Платон; но я прекрасно знаю, что, так долго и задушевно беседуя с Микеланджело, я ни разу не слышал из его уст слов, которые не были бы самой искренней честностью и которые обладали бы достоинством, способным погасить в сердце юности любое беспорядочное и неукротимое желание, которое могло бы напасть на него. Я также уверен, что в нем не зародилось никаких низменных мыслей из-за того, что он любил не только красоту людей, но и вообще все прекрасное, например красивую лошадь, красивую собаку, красивый уголок страны, красивое растение, красивую гору, красивый лес и каждое место или вещь в своем роде, прекрасную и редкую, любясь ими с удивительной нежностью. Это был его путь: выбирать то, что красиво в природе, подобно тому, как пчелы собирают мед с цветов, и использовать это по назначению в своих работах: что действительно всегда было методом тех мастеров, которые приобрели какую-либо известность в живописи. Этот древнегреческий художник, когда он хотел изобразить Венеру, не удовлетворился видом только одной девушки. Напротив, он стремился изучить многие из них и, выбрав из каждой ту часть, в которой она была наиболее совершенна, использовать эти детали в своей "Венере". По правде говоря, тот, кто воображает достичь какого-либо совершенства, не следуя этой системе (которая является источником истинной теории в искусстве), действительно очень далеко уходит от своей цели".

Кондиви, возможно, преувеличил влияние прекрасной природы, лошадей, собак, цветов, холмов, лесов и т. д. На гений Микеланджело. В его творчестве, как мы знаем, на редкость мало мотивов, почерпнутых из какой-либо области, кроме человеческой красоты; а в его стихах и письмах нет и следа сочувствия к внешнему миру. Тем не менее, по основному утверждению, Кондиви сказал правду. Стихи и письма Микеланджело, а также вся серия его работ на фресках

и мраморе не предполагают ни единой детали, которая была бы чувственной, соблазнительной, подрывающей моральные принципы. Их тон может быть страстным; он действительно часто раскален страстью, подобной той, что была у Лукреции Бетховена; но гений человека возносит разум к духовным высотам, где похоть глаз и вожделения плоти остаются позади, в более низкой области. Только душа, настроенная на тот же аккорд интеллектуального восторга, может вдохнуть эту огненную атмосферу и почувствовать вибрации ее электричества.

XI

Я свободно использовал стихи Микеланджело на протяжении всей этой работы как документы, иллюстрирующие его мнения и настроения, а также их влияние на события его жизни. Я заставил их раскрыть этого человека в его личных отношениях с папой Юлием II, с Витторией Колонна, с Томмазо деи Кавальери, с Луиджи дель Риччо, с Фебо ди Поджо. Я позволил им рассказать их собственную историю, когда горе постигло его в связи со смертью отца и Урбино, и когда старость поколебала его возвышенный дух при мысли о приближающейся смерти. Я обращался к ним по поводу более легких происшествий: вопросов вежливости, завершения строительства Сикстинского склепа, статуи Ночи в Сан-Лоренцо, подчинения Флоренции Медичи, его искреннего восхищения гением Данте. Примеры его поэтического творчества, насколько их можно применить к объяснению его психологии, его теории искусства, его симпатий, его чувств при различных состояниях страсти, будут, следовательно, разбросаны по томам. Перевод, действительно, труден для автора и неудовлетворителен для читателя. Но я приложил все усилия, чтобы направить честного студента к первоисточникам, чтобы он мог, если пожелает, сравнить мои версии с текстом. Поэтому я не считаю необходимым перегружать эту главу объемными цитатами. Тем не менее, остается кое-что сказать о Микеланджело как поэте и о том месте, которое он занимает как поэт в итальянской литературе.

Ценность поэзии Микеланджело скорее психологическая, чем чисто литературная. Он никогда не утверждал, что он нечто большее, чем любитель, пишущий для собственного развлечения. Его стиль неясен, раздражителен, неграмотен. Выражение находит плавный выход только тогда, когда природа человека глубоко взволнована какими-то сильными эмоциями, как в сонетах к Кавальери, или сонетах о смерти Виттории Колонны и Урбино, или сонетах о мысли о собственной смерти. По большей части ясно, что он испытывал большие трудности в овладении своими мыслями и образами. Это мы узнаем из бесчисленных вариантов одного и того же мадригала или сонета, которые он сочинил, и из его привычки возвращаться к ним через большие промежутки времени после их сочинения. Добрая четверть Ватиканского кодекса состоит из повторов *ирифаций*. Он также имел обыкновение представлять написанное на суд своих друзей, прося их изменить и улучшить. Он часто прибегал к помощи Луиджи дель Риччо в таких вопросах. Здесь я могу привести неотредактированное письмо двух друзей из Рима, Джованни Франческо Бини и Джованни Франческо Стеллы, которые вернули стихотворение, с которым они обращались следующим образом: "Мы сделали все возможное, чтобы изменить некоторые моменты в вашем сонете, но не приводили все в порядок, поскольку недостатка в нем не было. Теперь, когда все изменено или приведено в порядок, в соответствии с желаниями доброты вашей натуры, результат будет в большей степени зависеть от вашего собственного суждения, чем от нашего, поскольку в вашем уме сложилась истинная концепция предмета. Мы будем очень рады, если вы обнаружите, что вам служат так хорошо, как мы искренне желаем, чтобы вы нам приказывали". У поэтов-любителей было принято обращаться к литературным мастерам, прежде чем они решались распространять свои сочинения. Забавный пример этого

можно найти в монографии профессора Бьяджи о Туллии д'Арагона, все стихи которой прошли через горнило переработки Бенедетто Варчи.

Мысли и образы, из которых соткана поэзия Микеланджело, характерны абстрактностью и сухостью. Он не заимствует иллюстраций из внешней природы. Красота мира и всего, что в нем живет, возможно, вообще не существовала для него. Не являются исключением и его октавные строфы, восхваляющие сельскую жизнь, поскольку они заимствованы у Полициано в той мере, в какой они пытаются изобразить сельскую местность, и их главной поэтической чертой является маскировка пороков, присущих природе человека в городе. Его товарный запас состоит из нескольких платонических представлений и нескольких антитезисов Петрарки. В очень большом количестве композиций, посвященных любви, преобладает одна идея: что физическая красота - это прямой луч, посылаемый из вечного источника всей реальности, чтобы возвысить душу влюбленного и повести его по восходящему пути к небесам. К плотской страсти он относится с отвращением аскета. Невозможно с уверенностью сказать, кому были адресованы эти мистические любовные стихи. Независимо от того, идет ли речь о мужчине или женщине (поскольку оба, вероятно, были объектами его эстетического восхищения), тон чувств, язык и философия не различаются. Он использует одни и те же образы, одно и то же тщеславие, одни и те же абстрактные идеи для обоих полов и приспособливает ведущий мотив, который он изобрел для человека одного пола, к человеку другого, когда это соответствует его целям. В нашей абсолютной неспособности установить какую-либо любовную связь с Микеланджело или связать его имя с именем какой-либо современной красавицы, мы приходим к выводу, каким бы странным это ни было, что большая часть его любовной поэзии представляет собой схоластическое упражнение над эмоциями, преобразованными в метафизические и мистические концепции. Только два произведения из длинной серии нарушают это однообразие ноткой реализма. Их разделяет период более тридцати лет. Первое, по-видимому, относится к ранней эпохе его жизни: —

*Какая радость в том радостном венке из цветов, который есть
Вокруг ее золотых волос, так искусно переплетенных,
Каждый цветок выступает вперед сзади,
Как будто я первый поцелую ее в лоб!
Весь долгий день ее платье излучает совершенное блаженство,
Который теперь обнажает ее грудь, теперь, кажется, связывает:
И эта прекрасная плетеная сетка из изысканного золота
От счастья прижимается к ее щеке и горлу!
Но еще более блаженной мне кажется группа,
Позолоченные на кончиках, они так мило звенят,
облегают грудь, что служат для кружева:
Да, и пояс, для тех, кто понимает,
Обязанный вокруг ее талии, говорит: "Здесь я всегда буду держаться!"
Что бы делали мои руки на месте этого пояса?*

Второе событие с большой долей вероятности можно отнести к 1534 или 1535 году. Это написано на обороте довольно странного письма, адресованного ему неким Пьерантонио, когда оба человека были вместе в Риме:

*Добрый к миру, но к самому себе недобрый,
Рождается червяк, который, умирая бесшумно,
Оскверняет себя, чтобы одеть прекрасные конечности и быть
По своей истинной ценности угадывается только смерть.
Хотел бы я умереть, чтобы мой дорогой господь обрел
Одежду в моей изношенной земной жизни;
Чтобы, изменяясь подобно змее, Я мог быть свободен
Вырваться из трясины, в которой Я заточен!
Нет, будь оно моим, это лохматое руно, которое остается,
Сотканное и выделанное на ярмарке облачений,
Вокруг твоей груди, такой прекрасной, в таком блаженстве!
Весь день я был бы с тобой! Если бы я был
Обувь, которая несет это бремя! когда дороги
Были мокрыми от дождя, я должен был целовать твои ноги!*

Я уже упоминал о том факте, что в поэзии Микеланджело мы можем проследить два совершенно разных стиля письма. Некоторые из его сонетов, такие как два только что процитированных, и те, которые мы можем с уверенностью отнести к серии "Кавальери", вместе с редкими композициями на смерть Чеккино и Урбино, похоже, идут прямо из сердца, и редактору предлагается несколько вариантов их рукописей. Другие, иного качества, где он имеет дело с платоновскими тонкостями или петрарковским тщеславием, были искажены в стольких формах и замучены такими частыми переделками, что сейчас трудно составить окончательный текст. Ватиканский кодекс особенно богат примерами этих композиций. Мадригал lvii. и сонет lx., например, повторяются с утомительным повторением. Эти трудные и схоластические упражнения, в отличие от более спонтанного выражения своих чувств, облачаются в разные формы, и одни и те же тщеславные высказывания нередко используются для разных людей и по разным поводам.

Одна из больших трудностей, с которыми сталкивается критик при обсуждении этих личных стихотворений, заключается в том, что в большинстве случаев их хронология не может быть установлена. Другая причина заключается в том, что нам постоянно мешают ложные традиции, придуманные Микеланджело младшим. Такие книги, как "Мишель-Анж и Виттория Колонна" Ланнана Роллана, не имеют никакой ценности, потому что они основаны на намеренно искаженном тексте этого незадачливого внучатого племянника. Даже переводы Уодсворта, какими бы прекрасными они ни были, потеряли значительную часть своего интереса после публикации автографов Чезаре Гуасти в 1863 году. Несомненно, младший Микеланджело желал добра своему прославленному предку. Он стремился придать своим суровым композициям элегантность и учтивость академического стихосложения. Он также хотел защитить свою репутацию от обвинения в безнравственности. Поэтому он переставлял порядок строк в более длинных стихотворениях, соединял фрагменты воедино, менял целые строки, идеи, образы, усиливал и уродовал, изменял фразы, которые казались ему подозрительными. Только тот, кто изучал рукописи Архива Буонарроти, знает, каких усилий он приложил для выполнения этой неблагодарной и катастрофической задачи. Но конечным результатом его назойливой доброжелательности является то, что вот уже почти три столетия величайший гений итальянского Возрождения носит маску, скрывающую истинную природу его эмоций, и что

ложная легенда о его отношениях с Витторией Колонна неразрывно переплелась с историей его жизни.

Чрезвычайного значения, придаваемого Микеланджело в старости страстям своей юности, почти достаточно, чтобы оправдать тех исследователей-психологов, которые считают его страдающим нервным расстройством. Это, по-видимому, не объясняется ничем из того, что нам известно о его суровой и уединенной жизни, его отчужденности от вульгарного и его самоотверженности учебе. В дополнение к великолепным сонетам, посвященным Вазари, которые будут приведены в ихнадлежащем месте, я могу подкрепить эти замечания переводом трех мадригалов, посвященных этой теме.

_Ах я, ах я! как меня предали

Клянусь моими быстротечными годами и зеркалом,
Которое все еще говорит правду тем, кто пристально смотрит!

Так бывает, когда кто—то слишком долго медлит,
как это делал я, и не чувствует, как время быстротечно и исчезает:-

Однажды утром он обнаруживает, что постарел, увы!
Препоясать свои чресла, покаяться, изменить свой путь,
Принять Здравый совет, я не могу, теперь смерть близка;
Враг самому себе, каждая слеза,
Каждый вздох - это пустое дуновение легкого ветра,
Ибо ничто не сравнится с потраченным впустую временем.

Ах я, ах я! Я брожу, рассказывая о

прошедших годах, и все же всего я не могу увидеть

Однажды этот день можно было бы по праву считать моим.
Обманчивые надежды и тщетные желания переплетаются
Моя душа, которая любит, плачет, горит и вздыхает полной боли.
Слишком хорошо я знаю и доказываю, что это правда,
Поскольку ни одна из человеческих страстей не является для меня новой.

Вдали от истины мои шаги сбились с пути,
Теперь я остаюсь В опасности,
Ибо, о чудо! короткий отрезок моей жизни позади.
И все же, если бы он продлился, я любил бы еще раз.

Ах я! Я бреду усталый и не знаю, куда:

Я боюсь увидеть свою цель, прошедшие годы
Указывают на нее слишком ясно; и закрытые глаза не помогут.
Теперь Время изменилось и прогрызло эту смертную завесу,
Смерть и душа в конфликте борются вместе
О моей будущей судьбе, которая так близка.
Если только мое суждение не сильно искажено,
Что дарует Бог в милосердии, я могу только видеть
Вечное наказание
Ожидает мою растраченную волю, мой неправильно использованный разум,

И не знаю, Господи, где найти здоровье и надежду._

Прочитав эти причитания, хорошо бы вспомнить, что Микеланджело временами позволял себе проявлять чувство юмора. В качестве примеров его более легкой манеры мы могли бы сослаться на сонет о Сикстинской Капители в ответ Франческо Берни, написанный от имени фра Себастьяно. Иногда его сатира становится злобной, как в сонете против жителей Пистойи, который дышит духом дантовской инвективы. Иногда ярость этого обращается против него самого, как в "капители" о старости и ее немощах. Гротеск этого мрачного повествования о старости и смерти отмечен чем-то скорее тевтонским, чем итальянским, интенсивностью отвращения "*Danse Macabre*"; и завершается оно характерными для него в последние годы горькими размышлениями о тщете искусства. "Мое высоко ценимое искусство, на которое я полагался и которое принесло мне славу, теперь довело меня до этого. Я беден и стар, раб других. Я должен отправиться к собакам, если только не умру быстро.

Подходящее завершение этой главы можно позаимствовать из рассуждения Варчи о философской любовной поэзии Микеланджело. На этот раз он выбирает для своего текста второй из тех сонетов (№ lii.), который вызвал столько недоумения у внучатого племянника поэта, что побудил его изменить слово *amicì* в последней строке на *animi*. Он выглядит следующим образом:—

_ Я не видел смертной красоты в этих глазах
Когда я обрел совершенный покой в твоих прекрасных глазах;
Но далеко внутри, где все - святая земля,
Моя душа чувствовала Любовь, своего небесного товарища:
Ибо она родилась с Богом в Раю;
Иначе мы все еще были бы привязаны к преходящей любви;
Но, находя их такими фальшивыми, мы переходим за их пределы
К Любви из всех любовей, которая никогда не умирает.
Нет, то, что умирает, не может утолить жажду
Бессмертных душ; ни Вечность
Отбывает Срок, где все должно увянуть, что процветает
Смысл не в любви, а в проклятом беззаконии:
Это убивает душу; в то время как наша любовь возносит ввысь
Наши друзья на земле — выше на небеса через смерть.

"Из этого сонета, - говорит Варчи, - я думаю, что любой человек, обладающий здравым смыслом, сможет понять, до какой степени этот ангел, или, скорее, архангел, в дополнение к своим трем первым и самым благородным профессиям архитектуры, скульптуры и живописи, в которых он, несомненно, не только затмевает всех современных, но даже превосходит древних, проявляет себя также превосходно, более того, необычно, в поэзии и в истинном искусстве любить; это искусство не менее справедливо и не менее сложно, хотя и более необходимо и прибыльно, чем остальные четыре. Чему никто не должен удивляться: по этой причине; что сверх того, что очевидно каждому, а именно, что природа, желая проявить свою предельную мощь, решила создать совершенного человека, и (как говорят латиняне) наделенного всеми надлежащими качествами; он, в дополнение к дарам природы, такого рода и так щедро

разбросанным, добавил такую ученость и усердие, столь великие, что, даже если бы он был от рождения самым суровым, он мог бы с помощью этих средств стать совершенным во всех добродетелях; и предположив, что он родился, я не говорю, во Флоренции и в какой-нибудь другой стране. очень знатная семья, в том числе и во времена Лоренцо Великолепного, который распознал, пожелал, познал и обладал властью возвысить столь необъятного гения; но в Скифии, любого происхождения, под властью какого угодно заурядного варварского вождя, человека не просто презрительного, но яростно враждебного любым интеллектуальным способностям; тем не менее, при любых обстоятельствах, под любой звездой он был бы Микеланджело, то есть уникальным художником, уникальным скульптором, самым совершенным архитектором, самым превосходным поэтом и любителем самого божественного. По этим причинам я (теперь уже много лет назад), относясь к его имени не только с восхищением, но и с благоговением, еще до того, как узнал, что он уже архитектор, сочинил сонет, которым (хотя это настолько же ниже высочайшего величия его достоинства, насколько недостойно ваших самых утонченных и целомудренных ушей) написал Я намерен закрыть нынешнюю конференцию, оставив дискуссию об искусстве (согласно приказу нашего консула) для другой лекции.

*Прославленный скульптор, этого было достаточно и даже больше,
Не только стамеской и помятой бронзой,
Но и кистью, краской, карандашом, тоном,
Соперничать, нет, превзойти былую славу.
Но теперь, превзойдя те лавры
О гордости и красоте нашего века и зоны.
Ты взбираешься в поэзии на третий высокий трон,
Воспевающий борьбу любви и-мир, сладость и боль любви.
О мудрый и дорогой Богу старик благородного происхождения,
Кто столь многими и столь справедливыми способами делает справедливым
Этот мир, как будут честно уплачиваться ваши взносы?
Обреченный вечными хартиями украшать
Природа и искусство, вы сами - их зеркало,
Никто, ни первый до, ни второй после, не создан".*

В приведенном выше переводе выступления Варчи я попытался воспроизвести те многословные периоды, в которых он был столь совершенен и считался мастером. Мы должны помнить, что на самом деле он читал эту диссертацию перед Флорентийской академией во второе воскресенье Великого поста, в 1546 году, когда Микеланджело был еще жив и здоров. Впоследствии он отправил его в печать; и заученные трубные звуки панегирика, возносящие Микеланджело пятую корону превосходства в живописи, скульптуре, архитектуре, поэзии и любви, зазвучали от Венеции до Неаполя. Стиль речи может сейчас показаться намрококо, но акцент на похвале и признании, несомненно, подлинный. Восторженный комментарий Варчи к сонетам xxx, xxxi и lii, опубликованным для литераторов, знатоков вкуса и образованности во Флоренции и по всей Италии, является сильнейшим доказательством их невинности против редакторов и ученых, которые различными способами пытались исказить или неправильно истолковать их.

ГЛАВА XIII

Я

Переписка, которую я использовал в одиннадцатой главе, описывая трудности Микеланджело в отношении окончательного контракта с герцогом Урбино, доказывает, что он не начинал писать фрески капеллы Паолина в октябре 1542 года. Работы велись с перерывами в течение следующих семи лет. Эти картины, последние, над которыми был задействован его талант, представляют собой две большие темы: обращение святого Павла и мученическая смерть святого Петра. Они пострадали от дыма и других повреждений времени даже больше, чем фрески Сикстинской капеллы, и сейчас их едва ли можно оценить по достоинству из-за обесцвечивания. Тем не менее, ни в какой период, даже только что вышедшие из-под руки мастера, они не могли быть типичными для его стиля. Правда, современники не придерживались такого мнения. Кондиви называет их обоих "потрясающими не только в общем изложении истории, но и в деталях каждой фигуры". Верно и то, что техническая отделка этих больших композиций свидетельствует о совершенном мастерстве живописи, и что великий дизайнер не утратил своей способности по своему усмотрению обращаться с человеческим телом. Но холод старости овладел его чувствами и воображением. Лица его святых и ангелов здесь более невыразительны, чем на Страшном суде. Тип формы стал еще более жестко схематичным. Все эти фигуры в жестоких позах были придуманы в мозгу художника без привязки к природе; и активность движения, которую он намеревается изобразить, заморожена, окаменела, приостановлена. Гибкость, податливость, сочувствие, с которыми Микеланджело обращался с обнаженной натурой, когда начал рисовать в Сикстинской капелле, исчезли. Мы не можем удержаться от сожаления, что семь лет его энергичной старости были посвящены работе, столь явно свидетельствующей об угасании способностей.

Капелла Паолина подверглась риску разрушения в результате пожара в ходе его деятельности там. Микеланджело написал Дель Риччо в 1545 году, напомнив ему, что часть крыши была разрушена и что необходимо было бы покрыть ее примерно сразу, так как дождь повредил фрески и ослабил стены. Когда они закончили, Павел III. назначен официальный хранитель с фиксированным жалованьем, единственной обязанностью которого должно быть "хорошо чистить фрески и содержать их в состоянии чистоты, без пыли и других загрязнений, а также от дыма свечей, зажигаемых в обеих часовнях во время богослужения". Этот человек заведовал Сикстинской капеллой, а также капеллой Павла; но, похоже, после смерти Фарнезе его должность не продолжалась. Первым назначенным опекуном был любимый слуга Буонарроти Урбино.

Вазари, описав эти фрески довольно подробно, но без своего обычного энтузиазма, продолжает: "Микеланджело заботился только, как я уже говорил в другом месте, о совершенстве искусства. Здесь нет ни пейзажей, ни деревьев, ни домов; и опять же мы не находим в его работах того разнообразия движений и красоты, которые можно заметить на картинах других мужчин. Он всегда пренебрегал подобными украшениями, не желая принижать свой высокий гений к этим деталям". Это действительно верно в отношении безводной пустыни фресок Паулины. Затем он добавляет: "Это были его последние работы в живописи. Ему было семьдесят пять лет, когда он довел их до завершения; и, как он сообщил мне, он сделал это с большим усилием и усталостью - живопись после определенного возраста, и особенно фресковая, на самом деле не является подходящей работой для стариков".

Первая из двух острых болезней, показавших, что здоровье Микеланджело начало сдавать, случилась летом 1544 года. По этому случаю Луиджи дель Риччо взял его в свои апартаменты в Доме Строцци; и здесь он ухаживал за ним с такой личной преданностью, что впоследствии старик считал Дель Риччо спасителем своей жизни. Мы узнаем об этом из следующего патетического сонета:

*Бывает , что сладкое непостижимое море
За кажущейся вежливостью иногда скрывается
Оскорбление жизни и чести. После этого,
я меньше дорожу восстановленным ко мне здоровьем.
Тот, кто дает крылья надежды, в то время как тайно
Он расставляет предательскую ловушку на обочине,
Притупил пламя любви и умертвил душу
Дружба там, где дружба горит наиболее пылко.
Храни же, мой дорогой Луиджи, чистоту и доброту,
Эту древнюю любовь, которой я обязан своей жизнью,
Чтобы ни ветер, ни буря не нарушили его спокойствия.
Гнев и боль заслоняют нашу благодарность;
И если это самая настоящая правда о любви, которую я знаю, то
Одна боль намного перевешивает тысячу удовольствий.*

Руберто Строцци, находившийся тогда во Франции, написал письмо, с тревогой справляясь о его здоровье. В ответ Микеланджело отправил Строцци странное послание от Луиджи дель Риччо, в котором говорилось, что "если король Франции вернет Флоренции свободу, он готов за свой счет изготовить его конную статую из бронзы и установить ее на площади Пьяцца". Это проливает некоторый свет на отрывок из письма, адресованного впоследствии Лионардо Буонарроти, когда тиранический закон, получивший название "La Poverina", принятый герцогом Козимо Медичи против недовольных, будоражил умы флорентийских граждан. Затем Микеланджело написал следующее: "Я рад, что вы сообщили мне об эдикте; потому что, если до сих пор я был осторожен в своих разговорах с изгнанниками, то в будущем я приму еще больше мер предосторожности. Что касается того, что я был прикован к постели из-за болезни в доме Строцци, я утверждаю, что находился не в их доме, а в квартире мессера Луиджи дель Риччо, который был моим близким другом; и после смерти Бартоломео Анджелини я не нашел никого, способного вести мои дела лучше или добросовестнее, чем он. Когда он умер, я перестал часто бывать в этом доме, чему может свидетельствовать весь Рим; как и в отношении общего направления моей жизни, поскольку я всегда один, мало хожу и ни с кем не разговариваю, меньше всего с флорентийцами. Когда меня приветствуют на улице, я не могу поступить иначе, как ответить добрыми словами и пройти своей дорогой. Если бы я знал об изгнанниках, кто они такие, я бы не стал отвечать им никаким образом. Как я уже сказал, отныне я буду усердно защищать себя, тем более что у меня так много других забот, что мне трудно жить".

Это письмо 1548 года, составленное в связи с обстоятельствами болезни Микеланджело в 1544 году, его обменом посланиями с Руберто дельи Строцци, подарком двух пленников этому джентльмену и его присутствием в доме Строцци во время его выздоровления, показывает деликатность политической ситуации во Флоренции при правлении Козимо. Незначительные

признаки реакционного духа в пожилом художнике подвергли его семье опасности. Живя в Риме, Микеланджело ничем не рисковал перед флорентийским правительством. Но "La Polverina" атаковала наследников изгнанников в отношении их имущества и личностей. Поэтому было важно установить его непричастность к революционным интригам. К счастью для себя и своего племянника, он смог привести веские доводы и защитить свое поведение. Хотя симпатии и настроения Буонарроти склоняли его предпочесть республику в его родном городе, и хотя он бросил свой вес на чашу весов во время кризиса осады, он не забыл о своих ранних обязательствах перед Домом Медичи. Климент VII принял его присягу, когда осада закончилась, и немедленно отправил его выполнять те задачи, которые он хотел от него получить. Более того, папа приложил все усилия, чтобы уладить разногласия между ним и герцогом Урбино. Этот человек не был заговорщиком. Архитектора и скульптора желал каждый папа и принц Италии. Тем не менее оставался разлад между его политическими инстинктами, каким бы благоразумным и частным ни было их проявление, и его чувством личной преданности семье, за столом правления которой он сидел в юности и которой был обязан своим продвижением в жизни. Соответственно, мы обнаружим, что, хотя герцог Тосканский пытался вернуть его во Флоренцию, Микеланджело всегда предпочитал жить и умереть на нейтральной территории в Риме. Как мудрый человек, каким он был, он, кажется, чувствовал в эти смутные времена, что его собственный долг, служение, возложенное на него Богом и природой, состояло в том, чтобы сохранять свои силы и умственные способности для искусства; услуживать старым покровителям во всех добрых делах, подавлять республиканские устремления — одним словом, "держаться до последнего" и держаться подальше от мелей, на которых мог затонуть главный плот его жизни.

После этого отступления, которое было необходимо, чтобы объяснить его отношение к Флоренции и часть его психологии, я возвращаюсь к случаям болезни Микеланджело в Риме в 1544 году. Лионардо, получив известие об опасности, грозящей его дяде, поспешил в Рим. Это был его простой долг как любящего родственника. Но старик, ставший подозрительным из-за предыдущих сделок со своей семьей, не воспринял этот поступок в должном свете. У нас есть письмо, отправленное Лионардо в Рим и полученное 11 июля, следующего содержания: "Лионардо, я был болен; и ты, по просьбе сира Джован Франческо (вероятно, Фаттуччи), приехал, чтобы умертвить меня и посмотреть, что у меня осталось. Неужели во Флоренции недостаточно моего, чтобы удовлетворить тебя? Ты не можешь отрицать, что ты копия своего отца, который выгнал меня из моего собственного дома во Флоренции. Знай, что я составил завещание такого содержания, что тебе не нужно забивать себе голову тем, чем я владею в Риме. Тогда ступай с Богом и не представляйся мне; и не пиши мне больше, и веди себя, как священник из басни".

Переписка между дядей и племянником в течение следующих месяцев доказывает, что это гневное письмо не уменьшило взаимного уважения и привязанности. До конца года он, должно быть, поправился, поскольку мы находим, что он пишет Дель Риччо: "Теперь я снова здоров и надеюсь прожить еще несколько лет, поскольку Бог вверил мое здоровье заботам маэстро Баччо Ронтини и треббийского вина Уливьери". Это письмо относится к январю 1545 года, а 9 числа того же месяца он продиктовал письмо своему другу Дель Риччо, в котором сообщает Лионардо Буонарроти: "Я плохо себя чувствую и не могу писать. Тем не менее, я оправился от своей болезни и теперь не испытываю боли". У нас есть основания полагать, что Микеланджело снова тяжело заболел в конце 1545 года. Во Флоренцию пришло известие, что он умирает, и Лионардо, не испуганный своим последним опытом, отправился навестить его. Егорикордо о

путешествии было следующим: "Я отмечаю, как 15 января 1545 года (Флор. стиль, *то есть* 1546 г.) Я отправился в Рим по почте, чтобы повидать Микеланджело, который был болен, и вернулся сегодня, 26-го".

Не совсем легко разделить записи об этих двух острых болезнях Микеланджело, пришедшихся на период между летом 1544 и ранней весной 1546 года. Тем не менее, нет никаких сомнений в том, что они ознаменовали его переход от крепкой старости к периоду физического упадка. В герое еще многое сохранилось от жизни; ему еще предстояло вылепить храм Святого Петра по своему разумению и изобрести купол. Интеллектуально он не пострадал, но стал подвержен хроническому заболеванию мочевого пузыря и усвоил привычки, соответствующие угасающим способностям.

//

Мы видели, что Микеланджело считал Луиджи дель Риччо своим самым верным другом и советчиком. Письма, которые он писал ему в эти годы, посвящены в основном бизнесу или поэтическим сочинениям. Некоторые, однако, проливают свет на личную жизнь обоих мужчин и на природу их близости. Я выберу несколько для особого комментария здесь. Следующее не имеет даты; но оно интересно, потому что мы можем связать чувство, выраженное в нем, с одним из известных сонетов Микеланджело. "Дорогой мессер Луиджи, поскольку я знаю, что вы такой же великий церемониймейстер, как и я, непригодный для этого ремесла, я прошу вас помочь мне в одном небольшом деле. Монсеньор ди Тоди (Федерико Чези, впоследствии кардинал Сан-Панкрацио) сделал мне подарок, который Урбино вам опишет. Я думаю, что вы друг его светлости: поблагодарите ли вы его от моего имени, когда найдете подходящий случай, и сделайте это с теми комплиментами, которые даются вам легко, а мне очень тяжело? Сделай и меня своим должником за тарталетку".

Этот сонет находится под номером ix в издании синьора Гуасти. Я перевел его следующим образом: —

*Сахар, свечи и оседланный мул,
Вместе с твоим бочонком мальвуазии,
Это намного превышает все мои потребности
Что Майкл, а не я, должен управлять моим долгом.
В такой стеклянный штить бриз обманывает
Мои тонущие паруса, так что посреди моря
Мой барк сбился с пути и, кажется, находится
Пучок соломы кружился над бурлящей лужей.
Чтобы дать тебе дар за дар и благодать за благодать,
Для еды, питья и перевозки туда-сюда,
Ибо все мои нужды в любое время и в любом месте,
о мой дорогой господь, в сочетании со стольким, что я должен,
Все, чем я являюсь, не были реальной компенсацией:
Выплата долга - это не щедрость.*

В главе, посвященной поэзии Микеланджело, я подробно остановился на страстной привязанности Луиджи дель Риччо к своему двоюродному брату Чеккино деи Браччи. Этот

юноша умер в возрасте шестнадцати лет, 8 января 1545 года. Микеланджело взялся спроектировать "скромную мраморную гробницу", воздвигнутую Дель Риччо в память о нем в церкви Арасели. Он также начал писать сонеты, мадригалы и эпитафии, которые присылались изо дня в день. В одном из его писем дается объяснение восьмой эпитафии: "Наш покойный друг говорит: если небеса отняли всю красоту у всех других людей на земле, чтобы сделать только меня, как они и сделали меня, красивой; и если по божественному указу я должна вернуться в судный день к тому облику, который носила при жизни, из этого следует, что я не могу вернуть красоту, отнятую у других и дарованную мне, но что я должна навсегда остаться более красивой, чем остальные, а они уродливы. Это прямо противоположно тому самомнению, которое вы высказали мне вчера; одно - басня, другое - правда".

Где-то в 1545 году Луиджи отправился в Лион с визитом к Руберто Строцци и Джулиано Медичи. По-видимому, это произошло ближе к концу года, поскольку у нас есть письмо, подписанное им: "отправлено в Лион и возвращено 22 декабря". Этот документ содержит несколько интересных деталей. "Все ваши друзья чрезвычайно опечалены известием о вашей болезни, тем более что мы не можем вам помочь; особенно мессер Донато (Джаннотти) и я. Однако мы надеемся, что, с Божьей помощью, это может оказаться несерьезным романом. В другом письме я сообщал тебе, что, если тебя долго не будет, я намеревался приехать повидаться с тобой. Это я повторяю; ибо теперь, когда я потерял паром из Пьяченцы и не могу жить в Риме без дохода, я предпочел бы потратить то небольшое, что у меня есть, на гостиницы, чем ползать здесь, стесненный, как нищий калека. Итак, если ничего не случится, я намерен отправиться к святому Джеймсу из Компостеллы после Пасхи; а если вы не вернетесь, я хотел бы проехать через любое место, где я услышу, что вы остановились. Урбино говорил с мессером Аурелио и будет говорить снова. Из того, что он мне сказал, я думаю, что вы получите место, которое хотели для гробницы Чеккино. Он почти закончен и получится красивым".

План Микеланджело совершить паломничество в Галисию показывает, что в то время его здоровье было хорошим. Но мы знаем, что вскоре после этого он перенес еще одну серьезную болезнь, и от этого плана отказались.

Эта долгая и тесная дружба с Луиджи внезапно обрывается в одной из тех бурных вспышек раздражительного гнева, которые составляют особую черту психологии Микеланджело. Они обменялись несколькими гневными словами по поводу гравюры, возможно, "Страшного суда", которую Буонарроти хотел уничтожить, в то время как Дель Риччо отказался уничтожить пластинку: —

"Мессер Луиджи, вы, кажется, думаете, что я отвечу в соответствии с вашими пожеланиями, когда дело обстоит совсем наоборот. Ты даешь мне то, от чего я отказался, и отказываешь мне в том, о чем я просил. И не невежество заставляет тебя посылать это мне через Эрколе, когда ты стыдишься отдать это мне самому. Тот, кто спас мне жизнь, безусловно, имеет право опозорить меня; но я не знаю, что тяжелее вынести: позор или смерть. Поэтому я прошу и умоляю вас, во имя истинной дружбы, которая существует между нами, испортить эту печать (*stampa*) и сжечь копии, которые уже отпечатаны. И если ты решишь покупать и продавать меня, не делай этого другим. Если ты разрежешь меня на тысячу кусочков, я сделаю то же самое, но не с тобой, а с тем, что принадлежит тебе.

"Michelangelo Buonarroti.

"Не художник, не скульптор, не архитектор, а кто угодно, но не пьяница, как ты сказал у себя дома".

К сожалению, это последнее из писем Дель Риччо. Весьма вероятно, что вспыльчивый художник быстро восстановил свой обычный тон и вернулся к дружеским отношениям со своим старым другом. Но Дель Риччо ушел из этой жизни ближе к концу этого, 1546 года.

Прежде чем продолжить рассказ о творчестве Микеланджело в этот период, я должен обратиться к переписке, которая велась между ним и королем Франциском I. Весной 1546 года король написал послание, в котором просил передать какой-нибудь прекрасный памятник из рук прославленного мастера. Микеланджело ответил 26 апреля простым и почтительным достоинством, прекрасным, как обращение престарелого художника к монарху накануне смерти:

"Священное Величество, я не знаю, что больше, благосклонность или изумление, которое вызывает во мне то, что ваше Величество соизволили написать человеку моего круга и, тем более, попросить его о вещах, которые все недостойны имени вашего Величества. Но как бы то ни было, я прошу ваше величество знать, что уже давно я желал служить вам; но, не имея возможности, из-за того, что вас не было в Италии, я не мог этого сделать. Теперь я стар и все эти месяцы был занят делами папы Павла. Но если мне еще будет предоставлено немного времени после этих встреч, я сделаю все возможное, чтобы исполнить желание, которое, как я уже сказал выше, давно вдохновляло меня: а именно, создать для вашего Величества одну работу из мрамора, одну из бронзы и одну из живописи. И если смерть помешает мне осуществить это желание, если будет возможно создавать статуи или картины в другом мире, я не премину сделать это там, где больше нет старения. И я молю Бога, чтобы Он даровал вашему величеству долгую и счастливую жизнь".

Франциск умер в 1547 году; и мы не знаем, перешла ли какая-либо из работ Микеланджело непосредственно в его руки, за исключением "Леды", приобретенной через агентство Луиджи Аламани, и "Двух пленниц", подаренных Руберто Строцци.

///

Всепоглощающими задачами, возложенными на энергию Буонарроти Павлом III, которые упоминаются в этом послании французскому королю, были не только фрески Капеллы Паолина, но и различные архитектурные и инженерные схемы, имеющие определенное значение. Я думаю, ясно, что в этот период своей крепкой старости Микеланджело предпочитал использовать то, что еще сохранилось в нем от энергии и творческого гения, для вещей, требующих расчета или упражнения созерцательной фантазии. Прошло то время, когда он мог эффективно владеть кистью и резцом. Он устал выражать свое чувство красоты и глубокие мысли своего мозга в скульптуре из мрамора или на покрытых фресками поверхностях. Он исчерпал человеческую форму как символ художественного высказывания. Но необычайное богатство его жилки позволяло ему по-прежнему иметь дело с абстрактными математическими пропорциями в искусстве строительства и с ритмами в искусстве письма. Его лучшие работы как архитектора и поэта относятся к периоду, когда он потерял власть как скульптор и художник. Этот факт психологически интересен. До семидесяти лет он работал с пластикой и бетоном. Языком, который он выучил и использовал с ошеломляющим мастерством, был "человек":

физическое человечество, превращенное искусством в духовный проводник. Теперь его понимание этой области подвело его. Возможно, в нем не было прежней симпатии к прекрасным формам. Возможно, он знал, что сыграл на каждой гамме этой лиры. Выйдя из сферы чувственного, где идеи находят пластическое воплощение, он на этом заключительном этапе своей карьеры столкнулся с гармоничными соотношениями и прямым словесным выражением, где идеи отделены от образной формы. Мужчины и женщины, которых он так долго любил, которые так чудесно воплотились в нетленные формы, "няньки бессмертия", уходят. В их комнате над горизонтом его интеллекта возвышается купол собора Святого Петра и несколько нетленных стихотворений, которые будут жить до тех пор, пока итальянский претендует на место среди языков. Нельзя проводить никакого сравнения между его реальными достижениями как строителя и стихосложения. Весь уклад его жизни сделал его более компетентным в архитектуре, чем в литературе. Тем не менее, знаменательно, что разносторонний гений этого человека отныне был ограничен этими двумя каналами самовыражения, и что в обоих из них последние двадцать лет его существования принесли неожиданный расцвет и плоды редкости.

После написания этого абзаца и прежде чем приступить к повествованию о том, что, безусловно, является последним проявлением гения Микеланджело как художника-творца, мне, возможно, следует сделать паузу и дать некоторый отчет о тех пережитках его пластического порыва, которые занимали энергию старика в течение нескольких лет. Они были полностью результатом религиозного чувства; и любопытно отметить, что он никогда не приближался так близко к истинному христианскому чувству, как в отрывочных рисунках, которые мы все еще можем в изобилии собрать с этой поздней осени его жизни художника. Существует бесчисленное множество рисунков к какой-нибудь великой картине Распятия, которая так и не была закончена: изысканной по изяществу прикосновений, возвышенной по замыслу, достойной по широте и величественному спокойствию стиля. Кондиви говорит нам, что некоторые из них были сделаны для маркизы Пескары. Но Микеланджело, должно быть, продолжал создавать их еще долго после ее смерти. Музеи Европы изобилуют подобными фантомами грандиозных произведений искусства. Мы не можем свести их воедино или свести в единую централизованную концепцию. Их интерес заключается в их разнородности и разнообразии, свидетельствующем о постоянном сосредоточении ума мастера на теме, которую он не мог определенно постичь. Для тех, кто любит его работы и симпатизирует его манере, эти рисунки, в основном выполненные мелом и очень тонко обработанные, представляют особый интерес. В каком-то смысле они показывают его во всей красе, не только как человека с нежными чувствами, но и как могучего рисовальщика. Их незавершенность свидетельствует о чем—то трогательном - о смирении властного человека перед темой, которая, по его мнению, была недоступна человеческим способностям.

Тон, *стремительность* этих рисунков настолько точно соответствуют сонетам того же позднего периода, что в данный момент я чувствую побуждение сделать так, чтобы его стихи подхватили эту историю. Но поскольку я не могу вместить в эту маленькую книгу множество свидетелей всех этих рисунков, я не хочу загружать ее страницы стихами, которые можно найти в другом месте. Те, кто хочет узнать сердце Микеланджело, когда он чувствовал себя рядом с Богом и лицом к лицу со смертью, легко найдут доступ к оригиналам.

По поводу снятия с Креста, который сейчас стоит за главным алтарем Флорентийского кафедрального собора, Кондиви пишет следующее: "В настоящее время у него в руках работа из

мрамора, которую он выполняет для своего удовольствия, как человек, который, переполненный замыслами, должен каждый день давать жизнь некоторым из них. Это группа из четырех фигур, больших, чем в жизни. Христос, снятый с креста, поддерживаемый в смерти своей Матерью, которая изображена в позе удивительного пафоса, прислонившейся к трупу грудью, руками и приподнятым коленом. Никодим сверху помогает ей, стоя прямо и твердо, с большим усилием поддерживая мертвого Христа; в то время как одна из Мари с левой стороны, хотя и погружена в скорбь, делает все возможное, чтобы помочь страдающей Матери, терпя неудачу в попытке поднять своего Сына. Было бы совершенно невозможно описать красоту стиля, продемонстрированного этой группой, или возвышенные эмоции, выраженные на этих убитых горем лицах. Я уверен, что "Пьета" - один из его самых редких и сложных шедевров; особенно потому, что фигуры четко отделены друг от друга, и драпировка одной из них не смешивается с драпировкой других".

Этот панегирик ни в коем случае не звучит слишком высокопарно. В последнее время вряд ли отдавалось должное благородной концепции, глубокому чувству и широкой манере этого Низложения. Отчасти это может быть связано с унылыми сумерками, в которые погружена группа, лишаящими все ее линии выразительности и рельефа. Верно также, что в некоторых отношениях композиция довольно открыта для негативной критики. Туловище Христа перевешивает общую схему, а его ноги неестественно вытянуты. Коленопреклоненная женщина слева стройна и кажется слишком маленькой по сравнению с другими фигурами; хотя, если бы она стояла прямо, вполне вероятно, что ее роста было бы достаточно.

Лучший способ изучить последнюю работу Микеланджело из мрамора - это сделать замечательную фотографию, сделанную Алиари при искусственном освещении. Ни один сочувствующий ум не сможет не почувствовать, что мы находимся в непосредственном контакте с самой душой скульптора, в конце его жизни, когда все его мысли были отвлечены от земной красоты, и он воскликнул:

ни живопись, ни скульптура теперь не могут успокоиться
Душа моя, которая обращается к его великой любви на небесах,
Чьи руки были распростерты, чтобы обнять нас на кресте.

Как заметил один французский критик: "Это самое интимное и самое трогательное из его произведений. От него веет идеей покаяния. Мрамор проповедует страдания Страсти; он заставляет нас слушать акт горького раскаяния и акт скорбящей любви".

Говорят, что Микеланджело спроектировал Пьету для своего собственного памятника. В лице Никодима именно он поддерживает своего умершего Господа во мраке мрачного Кафедрального собора. Его старое печальное лицо, окруженное тяжелым капюшоном, вечно смотрит вниз с невыразимой нежностью, безмолвно повторяя на протяжении многих лет, скольких мук и божественной крови стоило искупление человеческой души.

История этой великой мраморной поэмы, оставленной ее создателем в состоянии глубокого уныния, небезынтересна. Нам сказали, что выбранный камень был капителем одной из восьми огромных колонн Храма Мира. Помимо того, что материал был твердым и трудным в обращении, в нем были обнаружены недостатки в обработке. Это обстоятельство раздражало мастера; кроме того, как он сообщил Вазари, Урбино постоянно убеждал его закончить его. Одной из

причин, по которой он атаковал блок, было поддержание здоровья с помощью физических упражнений. Поэтому он с яростью принялся рубить и так глубоко вгрызся в мрамор, что повредил один из локтей Мадонны. Когда это случалось, у него была неизменная практика отказываться от пьесы, к которой он приступал, чувствуя, что незавершенное исполнение предпочтительнее неубедительного завершения. В старости он страдал бессонницей, и у него вошло в привычку вставать с постели и работать над Пьетой, надев плотный бумажный колпак, в который он вставлял зажженную свечу из козьего жира. Этот метод высекания при свете одной свечи, должно быть, усложнил технические трудности его работы. Но то, что мы, возможно, можем предположить, было его последним мотивом отказа от работы, - это ощущение своей неспособности из-за уменьшенных исполнительских способностей и еще более яркое ощущение важности мотива выполнить то, что задумал мозг. Рука отказала. Воображение субъекта становилось все более интимным и энергичным. Наконец, потеряв терпение, он взял молоток и начал разбивать группу. Действительно, на правой руке Мэри виден перелом. Левая рука Христа изуродована в нескольких местах. Один из сосков восстановлен, а рука Мадонны, лежащая на груди над ним, треснута поперек. Было бы трудно разбить весь огромный блок на куски; и когда работа по разрушению зашла так далеко, слуга Микеланджело Антонио, преемник Урбино, выпросил остатки у своего хозяина. Тиберио Кальканьи в то время был хорошим другом Буонарроти. Он слышал, что Франческо Бандини, флорентиец, обосновавшийся в изгнании в Риме, искренне желал заполучить какую-нибудь реликвию работы мастера. Соответственно, Калганьи, с согласия Микеланджело, купил разбитый мрамор у Антонио за 200 крон, собрал его по кусочкам и начал чинить. К счастью, он, по-видимому, не проработал поверхность в каких-либо важных деталях, поскольку как законченные, так и незаконченные части несут на себе несомненные следы работы самого Микеланджело. После смерти Кальканьи и Бандини Пьета некоторое время оставалась в саду Антонио, наследника Бандини, в Монтекавалло. Он был перевезен во Флоренцию и помещен среди мрамора, использованного при возведении новой часовни Медичи, пока, наконец, в 1722 году великий герцог Козимо III, наконец, установите его за алтарем Кафедрального собора.

Вазари добавляет, что Микеланджело начал еще одну Пьету из мрамора в гораздо меньшем масштабе. Возможно, что это была незаконченная группа из двух фигур (мертвый Христос, поддерживаемый согнувшимся человеком), слепок с которых находится в Академии во Флоренции. В некоторых отношениях композиция этого фрагмента имеет сильное сходство с загадочным изображением с Креста в нашей Национальной галерее. Слабеющие конечности мертвого Христа почти идентичны в мраморе и на картине.

Говоря об этих нескольких пьетах, я не должен забывать о медальоне с горельефным изображением мадонны, обнимающей своего мертвого Сына, который украшает отель Albergo dei Poveri в Генуе. Она приписывается Микеланджело, рано считалась его работой и до сих пор без колебаний принимается компетентными судьями. Несмотря на ярко выраженный микеланджелевский маньеризм, как в отношении чувства, типа лица, так и дизайна, я не могу рассматривать барельеф, по крайней мере в его нынешнем состоянии, как подлинную работу, а скорее как произведение какого-то имитатора или подделку реставратора. Аналогичное впечатление здесь можно зафиксировать относительно благородного мраморного портрета-бюста папы Павла III. в Неаполе. Это тоже приписывают Микеланджело. Но нет никаких внешних свидетельств в поддержку традиции, в то время как внутренние свидетельства, связанные со стилем и техническими манипуляциями, сильно говорят против этого. Медальоны, украшающие богато расшитую ризу, не в его стиле. Обращение с женской формой подростка, в

частности, указывает на другой темперамент. Если бы это приписывали Бенвенуто Челлини, нам было бы легче принять это. Но Челлини, несомненно, подробно рассказал бы о столь важном произведении скульптуры в своих Мемуарах. Если же нам остается только строить догадки, то было бы удобно предложить Гульельмо делла Порта, который исполнил памятник Фарнезе в соборе Святого Петра.

IV

Павел III, еще будучи кардиналом, начал перестраивать старый дворец Фарнези на берегу Тибра. Он закрывает один конец большого открытого пространства, называемого Кампо-ди-Фьоре, и стоит напротив виллы Фарнезина, на правом берегу реки. Антонио да Сангалло был архитектором, работавшим над этой работой, которая продвигалась медленно до восшествия Алессандро Фарнезе на папский престол. Затем он решил продвинуть здание вперед и завершить его в масштабе великолепия, подобающем верховному понтифику. Сангалло поднял стены на второй этаж. Оставалось завершить третье, и нужно было сконструировать карниз. Пауль не был удовлетворен проектом Сангалло и передал его Микеланджело для критики — возможно, в 1544 году. Результатом стал отчет, которым мы все еще располагаем, в котором Буонарроти, основываясь на принципах, почерпнутых из Витрувия, сурово обвиняет план Сангалло в шести отдельных главах. Он не оставляет ни единого достоинства ни в отношении гармонии пропорций, ни в отношении чистоты стиля, ни в отношении элегантности композиции, ни в отношении практического удобства, ни в отношении декоративной красоты, ни в отношении распределения частей. Он называет карниз варварским, запутанным, убогим по стилю, диссонирующим с остальной частью здания и настолько плохо подходящим для дворца, что в случае его выполнения стенам грозит разрушение. Этот документ представляет значительный интерес, отчасти как иллюстрация взглядов Микеланджело на архитектуру в целом и проявление педантизма, в котором он никогда больше не был виноват, отчасти как объяснение ожесточенной враждебности, вызванной к нему в Сангалло и во всем племени приверженцев этого великого архитектора. К сожалению, у нас нет проекта, по которому был составлен отчет. Но, даже допуская, что она должна была быть дефектной, Микеланджело, который заявлял, что архитектура не является его искусством, мог бы, как нам кажется, избавить своего соперника от такой жесткой критики. Это подвергало его насмешкам соперников и недоброжелателей; оправдывало их, называвших его самонадеянным, и давало им благовидный предлог, когда они обвиняли его в ревности. Хуже всего было то, что его собственное большое здание, Библиотека Лаврентия, наглядно демонстрирует все дефекты, которые он обнаружил в карнизе Сангалло.

Мне трудно удержаться от впечатления, что Микеланджело в значительной степени был ответственен за недоброжелательность тех художников, которых Вазари называет "сетта Сангаллеска". Их враждебность омрачила его жизнь, и их интриги в течение многих лет продолжали препятствовать его деятельности как папского архитектора. Но с самого начала виноват был он один, и не столько за то, что высказал честное мнение, сколько за то, что сделал это с оскорбительной суровостью.

Конечно, возможно, что Микеланджело был прав, осуждая карниз Сангалло. Сам Пол был недоволен и в конце концов выставил эту часть здания на торги. Говорят, что Перино дель Вага, Себастьяно дель Пьомбо и молодой Джорджио Вазари разработали проекты мебели. Микеланджело сделал то же самое, и его план был не только принят, но в конце концов

осуществлен. Тем не менее Сангалло, один из самых выдающихся профессиональных архитекторов, живших тогда, не мог не чувствовать себя глубоко уязвленным обращением, которому он подвергся. Для его последователей было естественно восклицать, что Буонарроти ухитрился вытеснить их престарелого учителя и получить ценный заказ в свои руки, неучтиво воспользовавшись своим авторитетом в мире искусства.

Чтобы быть справедливыми к Микеланджело, мы должны помнить, что он всегда был необычайно скромнен в отношении своих собственных действий и суров в самокритике. Ни в письмах, ни в стихах из-под его пера не вырывается ни единого слова самодовольства. Он искренне считал себя никчемным слугой: это было частью его конституциональной депрессии. Мы также знаем, что он позволил сильным временным чувствам управлять своими высказываниями. Таким образом, жестокая критика Сангалло, возможно, была совершенно лишена злого умысла; и если она была так же обоснована, как критика плана этого строителя церкви Святого Петра, то Микеланджело оправдан. Модель Сангалло существует; она настолько велика, что вы можете войти в нее и сравнить свои собственные впечатления со следующим суждением:—

"Нельзя отрицать, что талант Браманте как архитектора был равен таланту любого человека со времен древних до наших дней. Он заложил первый план Святого Петра, не запутанный, а ясный и простой, полный света и отделенный от окружающих зданий, так что ни одна часть дворца ему не мешала. Это считалось очень изящным дизайном, и действительно, теперь любой может убедиться, что это так. Все архитекторы, которые отошли от схемы Браманте, как это сделал Сангалло, отошли от истины; и те, у кого непредвзятый взгляд, могут заметить это в его модели. Кольцо часовен Сангалло пропускает свет изнутри, как и планировал Браманте; и не только это, но он не предусмотрел никаких других средств освещения, и там так много потайных мест, вверху и внизу, все темные, которые пригодны для бесчисленных мошенничеств, что церковь превратилась бы в тайный притон для укрывательства бандитов, фальшивомонетчиков, для развратных монахинь и совершения всевозможных нечестных поступков; и когда она была бы закрыта на ночь, потребовалось бы двадцать пять человек, чтобы обыскать здание в поисках спрятанных там негодяев, и это было бы трудно сделать. достаточно, чтобы найти их. Кроме того, есть еще одно неудобство: внутренний круг зданий, добавленный к плану Браманте, потребовал бы разрушения часовни Паолине, офисов Пьомбо и Руоты и многого другого. Я не думаю, что даже Сикстинская капелла смогла бы спастись".

После этого Микеланджело добавляет, что демонтаж надстроек и фундаментов, начатых по плану Сангалло, обойдется не в 100 000 крон, как утверждала секта, а всего в 16 000, материал был бы бесконечно полезен, фундаменты важны для здания, а вся ткань принесла бы прибыль примерно в 200 000 крон и 300 лет времени. "Это мое беспристрастное мнение; и я говорю это по правде, ибо одержать здесь победу было бы моей собственной неисчислимой потерей". Микеланджело имеет в виду, что в то время, когда он писал рассматриваемое письмо, он все еще сомневался, следует ли воплотить в жизнь замысел Сангалло или принять его собственный; и, как обычно, он с ужасом предвкушал выполнение колоссальной архитектурной задачи.

V

Возвращаясь к Палаццо Фарнезе, остается только сказать, что Микеланджело дожил до завершения строительства здания. Его гениальность была ответственна за негармоничное окно над главным входом. По словам Вазари, он не только закончил внешнюю отделку от второго

этажа вверх, но и спроектировал весь центральный внутренний двор над первым этажом, "сделав его лучшим в своем роде сооружением в Европе". Интерьер с залами, расписанными Аннибале Караччи, был разделен на палаты и галереи благодаря его изобретению. Карниз всегда считался одним из его несомненных успехов, сочетая в себе выразительность и дерзость с величественной героической грацией. Его критиковали за непропорциональный выступ; и Микеланджело, похоже, чувствовал себя неловко на этот счет, поскольку приказал изготовить деревянную модель нужного размера и повесить на стену, чтобы оценить ее эффект.

В целом Палаццо Фарнезе остается самым великолепным из благородных римских домов, превосходя все остальные по пышности и гордости, хотя и уступая по красоте Палаццо Массимо Перуцци.

Катастрофа 1527 года, когда Рим был взят штурмом со стороны Борго без возможности эффективного сопротивления, сделала укрепление города абсолютно необходимым. Павел III решил обеспечить бастионами столь жизненно важное для Ватикана положение. Соответственно, он созвал сейм из знати, включая своего главного архитектора Антонио да Сангалло. Он также хотел воспользоваться опытом Микеланджело, помня о стойком сопротивлении, оказанном принцу Оранскому его работами в Сан-Миниато. Вазари рассказывает анекдот об этой встрече, который иллюстрирует взаимную неприязнь двух знаменитых художников. "После долгих обсуждений было запрошено мнение Буонарроти. У него были взгляды, сильно отличающиеся от взглядов Сангалло и нескольких других, и он откровенно высказал их. После чего Сангалло сказал ему, что скульптура и живопись - его профессия, а не фортификация. Он ответил, что о них ему известно очень мало, тогда как заботливая мысль, которую он уделял обороне города, время, которое он потратил, и опыт, который он практически приобрел при их строительстве, сделали его превосходящим в этом искусстве Сангалло и всех мастеров его семьи. Он продолжил указывать всем присутствующим на многочисленные ошибки в работах. С обеих сторон прозвучали горячие слова, и папе пришлось заставить мужчин замолчать. Вскоре он представил план укрепления всего Борго, который открыл глаза власти имущим на схему, которая в конце концов была принята. Из-за предложенных им изменений великие ворота Санто-Спирито, спроектированные Сангалло и почти законченные, остались незавершенными".

Неясно, какие изменения были внесены в схему Сангалло. Они, безусловно, включали в себя подведение линии обороны гораздо ближе к городу, чем он предполагал. Это понравилось Пьеру Луиджи Фарнезе, тогдашнему герцогу Кастро, который председательствовал на заседаниях военного комитета. При выполнении фортификационных работ было принято связывать инженера-практика с архитектором, который предоставлял проекты; и один из этих людей, Джан Франческо Монтемеллино, доверенный слуга Фарнези, решительно поддержал это изменение. То, что Микеланджело согласился с Монтемеллино и почувствовал, что они могли бы работать вместе, явствует из письма, адресованного Каstellано из Сан-Анджело. Анджело. По-видимому, она была написана вскоре послеспора, записанного Вазари. В нем он заявляет, что, хотя он во многих отношениях отличается от людей, которые до сих пор контролировали работы, все же он считает, что лучше не отказываться от них совсем, а исправить их, изменить руководство и поставить Монтемеллино во главе направления. Это предотвратило бы появление у папы отвращения к таким частым изменениям. "Если дела шли тем курсом, который он указал, он был готов предложить свою помощь, но не как коллега, а как слуга, способный командовать во всем". Здесь ничего открыто не говорится о Сангалло,

который оставался главным архитектором до самой своей смерти. Тем не менее, высказанное тайное пожелание, чтобы суперинтенданство могло быть изменено, свидетельствует о духе враждебности по отношению к нему; и вскоре должен был быть принят новый план линий. В депеше, написанной герцогу Пармскому в сентябре 1545 года, сообщается ему, что старые сооружения были заброшены, за исключением величественных дорических ворот Сан-Спирито. Это довольно подробно описано в другом послании от января 1546 года. Позже, в 1557 году, мы обнаруживаем, что Микеланджело работал главным архитектором вместе с Якопо Мелегино под его руководством, но в конечном итоге укрепления были возведены более компетентным инженером, неким Якопо Фусто Кастриотто из Урбино.

VI

Антонио да Сангалло умер 3 октября 1546 года в Терни, когда занимался инженерными работами по осушению озера Велино. Микеланджело немедленно унаследовал должности, которые он занимал в Риме. Из них наиболее важной была должность главного архитектора в соборе Святого Петра. Павел III. даровал ему это право на всю жизнь в записке, датированной 1 января 1547 года. Там он назван "комиссаром, префектом, инспектором работ и архитектором, имеющим все полномочия изменять модель, форму и структуру церкви по своему усмотрению, а также увольнять рабочих и прорабов, занятых на тех же работах". Папа намеревался выделить специальное пособие на это обременительное дело, но Микеланджело отклонил это вознаграждение, заявив, что намерен трудиться безвозмездно, из любви к Богу и того благоговения, которое он испытывал к Князю Апостолов. Хотя у него могли быть деньги для этой просьбы, и некоторые суммы действительно были присланы в качестве подарков его папским наставником, он настаивал на своем решении, упорно работая у Святого Петра без оплаты, пока смерть не даровала ему покой.

Карьера Микеланджело в качестве слуги папы римского началась с проекта гробницы, который побудил Юлия II. разрушить старую гробницу Святого Петра. Теперь, по прошествии сорока двух лет, он вступал в последний этап своей долгой жизни. Прежде чем наступил конец, он придал окончательную форму основным чертам великой базилики, воздвигнув купол, который возвышается над римским пейзажем подобно неподвижному облаку на линии неба. Необходимо кратко рассказать о том, что произошло со зданием в промежутке между 1505 и 1547 годами, хотя в задачи данной работы не входит давать полную историю здания.

Первоначальный замысел Браманте состоял в том, чтобы построить церковь в форме греческого креста с четырьмя большими полукруглыми апсидами. Четыре угла, образованные выступающими ветвями креста, должны были быть заполнены сложной, но хорошо упорядоченной схемой святынь и часовен, так что внешне здание имело бы вид квадрата. Центральные опоры в месте соединения ветвей креста поддерживали широкий неглубокий купол, созданный по образцу Пантеона. Аналогичные купола меньших размеров венчали пристройки. Он начал с возведения опор, которые должны были поддерживать центральный купол; но, работая поспешно и без должного учета прочности, Браманте сделал эти опоры слишком слабыми, чтобы выдержать ту тяжелую массу, которую они должны были нести. Невозможно предположить, как бы он исправил эту ошибку. Смерть прервала его труды в 1514 году, и по сей день лишь небольшая часть его работ остается вложенной в более могущественные массы, воздвигнутые под куполом Буонарроти.

Лев Х. поручил Рафаэлло да Урбино продолжить дело своего родственника и назначил Антонио да Сангалло помогать ему в январе 1517 года. То ли проект центрального купола, предложенный Браманте, был признан невозможным, то ли по какой-то другой неизвестной нам причине, но Рафаэлло изменил план настолько существенно, что спроектировал базилику на основе общепринятого плана таких церквей. Он отказался от греческого креста и принял латинскую форму, добавив удлиненный неф. Центральные опоры были оставлены на своих местах; три концевые апсиды хора и трансептов были усилены, упрощены, сведены к обыденности. Планировка Браманте ясна, светящаяся и изысканно упорядоченная в своей сложности. Настоящее творение мозга поэта-строителя, оно иллюстрирует определение Лео Баттисты Альберти очарования архитектуры, *tutta quella musica*, эту мелодию и музыку изящного здания. Мы можем понять, что имел в виду Микеланджело, когда заметил, что все последующие дизайнеры, отступив от него, пошли не так. План Рафаэлло, если бы он был осуществлен, был бы монотонным и скучным внутри и снаружи.

После смерти Рафаэлло в 1520 году Бальдассаре Перуцци был назначен коллегой Сангалло. Этот гениальный архитектор, в стиле которого все изящество сочеталось с достоинством и силой, подготовил новый дизайн по просьбе Лео. Вазари, имея в виду этот период жизни Перуцци, говорит: "Папа, посчитав схему Браманте слишком масштабной и вряд ли соответствующей требованиям, приобрел у Бальдассаре новую модель; великолепную и поистине изобилующую прекрасными изобретениями, к тому же настолько мудро сконструированную, что некоторые детали были заимствованы последующими строителями". Он вернулся к основной концепции Браманте о греческом кресте, но изменил детали во многих важных моментах, как за счет утолщения опор и стен, так и за счет усложнения внутреннего расположения часовен, что эффект был бы совсем другим. Первый план, это все, что я знаю о проекте Перуцци, всегда казался мне самым красивым и интересным из тех, что были заложены для церкви Святого Петра. Он богаче, образнее и наводит на размышления, чем стиль Браманте. В стиле Браманте, несмотря на его безмятежную простоту, было нечто, что можно было бы охарактеризовать как поверхностную ясность. По сравнению со стилем Перуцци это то же самое, что мелодия Глюка по сравнению с мелодией Моцарта. Ход общественных мероприятий помешал осуществить этот план. Сначала был понтификат Адриана VI, столь вялый в художественной промышленности; затем понтификат Климента VII, столь катастрофический для Италии и Рима. Прошло много лет, прежде чем искусство и литература оправились от ужаса и оцепенения 1527 года. Перуцци действительно вернулся в свой кабинет в соборе Святого Петра в 1535 году, но его смерть последовала в 1537 году, когда Антонио да Сангалло оставался хозяином положения.

У Сангалло хватило здравого смысла сохранить многие конструктивные особенности Перуцци, особенно в апсидах хоров и трансептах; но он добавил обширный вестибюль, который придал церкви длину, равную длине плана Рафаэлло. Внешне он спроектировал высокий центральный купол и два боковых шпиля, удивительным образом сочетая готический дух с классическими элементами стиля. Чтобы заполнить огромные пространства этого здания, он наложил ярусы орденов один над другим. Церковь, купол и шпили построены чередой витрувианских храмов, поднимающихся от земли в воздух. Общее впечатление, производимое массой, каким мы видим его сейчас на большой деревянной модели в соборе Святого Петра, поражает своей сложностью. Архитектурного покоя в нем мало, за исключением того, что относится к очень оригинальной и обширной концепции колоссального масштаба. Протяженность структуры

нарушается из-за множества ее частей. Внутренне, как указывал Микеланджело, церковь была бы темной, неудобной и опасной для общественной морали.

VII

Что бы мы ни думали о недостатках Микеланджело как архитектора, нет никаких сомнений в том, что в этот период своей жизни он стремился к чему-то широкому и героическому по стилю. Он стремился достичь величия за счет величия масс и экономии составных частей. Его метод обеспечения амплитуды был прямо противоположен методу Сангалло, который полагался на умножение, а не на упрощение деталей. Некое органическое единство было тем, чего желал Микеланджело. По этой причине он использовал при строительстве собора Святого Петра те грандиозные ордена, которые превосходят колонны Баальбека, и те грандиозные изгибы, которые делают купол величественным. Письмо, написанное кардиналу Ридольфо Пио из Карпи, содержит это объяснение его принципов. Последние два предложения очень важны:—

"Преподобнейший монсеньор, если план состоит из разных частей, то те, которые относятся к одному типу с точки зрения качества и количества, должны быть оформлены одинаковым образом и в одинаковой манере. То же самое относится и к их аналогам. Но когда план полностью меняет форму, не только допустимо, но и необходимо менять декоративные принадлежности, как и в случае с их аналогами. Промежуточные детали всегда свободны, предоставлены их собственному изгибу. Нос, который находится посередине лба, не обязательно должен соответствовать ни одному из глаз; но одна рука должна уравнивать другую, и один глаз должен быть таким же, как у другого. Следовательно, можно с уверенностью предположить, что элементы архитектурного сооружения следуют законам, проиллюстрированным в человеческом теле. Тот, кто не был или не является хорошим мастером обнаженной натуры, и особенно анатомии, не может понять принципов архитектуры".

Из этого следовало, что первой целью Микеланджело, когда он стал главным архитектором папы, было внести порядок в анархию предыдущих планов и вернуться, насколько это теперь было возможно, к более простой схеме Браманте. Он принял греческий крест и заменил величественный портик на длинный вестибюль, изобретенный Сангалло. Однако это было не в его характере, и изменившийся вкус времени не позволил ему воспроизвести манеру Браманте. В той мере, в какой картина Святого Петра вообще несет на себе отпечаток Микеланджело, она олицетворяет его собственный, неповторимый гений. "Папа, - говорит Вазари, - одобрил его модель, которая уменьшила размеры собора, но в то же время придала ему более существенное величие. Он обнаружил, что четыре главных опоры, возведенные Браманте и оставленные стоять Антонио да Сангалло, которые должны были выдержать вес трибуны, были непрочными. Их он частично укрепил, соорудив сбоку две винтовые лестницы с пологими ступенями, по которым поднимаются вялые животные со строительными материалами, и можно подняться верхом на уровень выше арок. Он обнес арки первым карнизом, сделанным из травертина: замечательное произведение искусства, полное изящества и сильно отличающееся от других; ничто не могло быть сделано лучше в своем роде. Он начал работу над двумя большими апсидами трансепта; и в то время как Браманте Рафаэлло и Перуцци спроектировали восемь дарохранительниц по направлению к Кампо Санто, чего придерживался Сангалло, он сократил их до трех, с тремя часовнями внутри. Достаточно сказать, что он сразу же начал работать с усердием и точностью во всех точках, где здание требовало переделки; до конца, чтобы его основные черты могли быть исправлены, и чтобы никто не смог изменить то, что он

запланировал ". Вазари добавляет, что это было проявлением мудрого и рассудительного ума. Так оно и было; но это не помешало преемникам Микеланджело опровергнуть его намерения почти во всех деталях, за исключением общего эффекта купола. Это появится в продолжении.

Антонио да Сангалло управлял зданием собора Святого Петра почти тридцать лет, прежде чем Микеланджело занял его пост. За этот долгий промежуток времени он сформировал группу архитекторов и рабочих, которые были привязаны к его персоне и заинтересованы в осуществлении его планов. Есть веские основания полагать, что во времена Сангалло, как и ранее при Браманте, большая часть церковных денег была незаконно присвоена бандой мошеннических и взаимно потакающих друг другу ремесленников. Нельзя было ожидать, что эти люди покорно подчинятся незваному гостю, который поставил заветную модель их хозяина на полку и принялся в своей властной манере переделывать все здание снизу доверху. При жизни Сангалло между ним и Буонарроти не было утраченной любви, и после его смерти, вероятно, последний сурово обошелся с созданиями своего предшественника. Папа Римский дал ему неограниченные полномочия назначать и увольнять подчиненных, контролировать операции и регулировать расходы. Он был человеком, который ненавидел работу и коррупцию. Письмо, написанное незадолго до конца его жизни, когда он имел дело только с лицами, выдвинутыми им самим, доказывает это. Он обратился к Управляющим Фабрикой Святого Петра со следующими словами: "Вы знаете, что я сказал Бальдуччо, чтобы он не присылал свою известь, если она не будет хорошей. Он прислал письмо плохого качества и, похоже, не думает, что его заставят забрать его обратно; это доказывает, что он находится в сговоре с человеком, который его принял. Это очень ободряет людей, которых я уволил за подобные сделки. Тот, кто принимает плохие товары, необходимые для изготовления ткани, когда я их запретил, не делает ничего другого, как заводит друзей среди людей, которых я превратил во врагов себе. Я верю, что будет новый заговор. Обещания, гонорары, подарки, коррумпированное правосудие. Поэтому я умоляю вас с этого времени властью, данной мне Папой Римским, не принимать ничего неподходящего, даже если это приходит к вам с небес. Нельзя показывать, что я пристрастен в своих поступках к тому, кем я не являюсь ". Это пламенное послание, свидетельствующее не только о честности Микеланджело, но и о его внимании к мельчайшим деталям в преклонном возрасте восьмидесяти шести лет, делает очевидным, что в первые годы своего правления он, должно быть, был суровым надзирателем, наводившим ужас на "секту Сангалло", которые, со своей стороны, стремились дискредитировать его.

Члены секты начали составлять заговоры, чувствуя удила и уздечку жестокого старика на своих губах и видя, как прочно он сидит в седле. По какой-то причине, которая неочевидна, на их стороне были Суперинтенданты Организации (комитет, включающий кардиналов, назначаемых Папой Римским). Вероятно, этим чиновникам, привыкшим к Сангалло и прежнему порядку вещей, не нравилось, когда властный новичок будоражил их и отправлял заниматься своими делами. Поддержка Микеланджело заключалась, как мы увидим, в четырех папах, последовавших за Павлом III. Они, за сомнительным исключением Марцелла II, приняли его на веру как абсолютно честного слугу и единственного художника, способного довести великую работу до конца. В конце концов, когда его загнали в угол, он предложил уйти в отставку, и последний арбитр неизменно уговаривал его вернуться. Бескорыстный дух, с которым он выполнял свои обязанности, не получая никакой оплаты, в то время как отдавал им свое время и энергию, сослужил ему хорошую службу. Ничто так не свидетельствует о его совершенной честности, как то, что его враги не смогли выдвинуть против него ни малейшего обвинения в казнокрадстве или пристрастии. Ведение дел Микеланджело в церкви Святого Петра проливает

великолепный свет на течение его жизни и опровергает тех недоброжелателей, которые обвиняли его в скупости.

Поединок между Микеланджело и сектой начался в 1547 году. Письмо, написанное другом во Флоренции 14 мая, доказывает, что его противники тогда возлагали большие надежды сокрушить его. Джован Франческо Уги начинает с того, что говорит, что он молчал, потому что ему нечего было сообщить особенного. "Но теперь Якопо дель Конте приехал сюда с женой Нанни ди Баччо Биджио, утверждая, что привел ее, потому что Нанни очень занят в "Сан-Питер". Среди прочего, он говорит, что Нанни намеревается создать модель здания, которая сведет ваши планы на нет. Он заявляет, что то, чем вы занимаетесь, безумно и по-детски. Он намерен все это выбросить, поскольку у него такой же кредит доверия у Папы Римского, как и у тебя. Ты выбрасываешь океаны денег на ветер и работаешь по ночам, чтобы никто не видел, что ты делаешь. Вы идете по стопам испанца, не имея собственных знаний об искусстве строительства, а он - меньше чем ничего. Нанни остается там вопреки вам: вы сделали все, чтобы его уволили; но папа удерживает его, будучи убежден, что без него ничего хорошего сделать нельзя". После этого Уги продолжает рассказывать, как враги Микеланджело распространяют всевозможные слухи о его чести и доброй славе, критикуя карниз Палаццо Фарнезе и надеясь, что под его тяжестью рухнут стены. В конце он добавляет, что, хотя он знает, что не следует писать о таких вещах, все же "наглость и подлое бесстыдство этого человека" вынуждают его предостеречь своего друга от подобной клеветы.

После получения этого письма Микеланджело отправил его одному из Управляющих Тканью, на сочувствие которого он мог рассчитывать, со следующим одобрением, написанным его собственной рукой: "Мессер Бартоломмео (Феррантино), пожалуйста, прочтите это письмо и подумайте, кто те два негодяя, которые лгали о том, что я сделал в Палаццо Фарнезе, а теперь лгут в отношении информации, которую они предоставляют депутатам церкви Святого Петра. Это приходит ко мне в ответ на доброту, которую я им проявил. Но чего еще можно ожидать от пары самых низких негодяев?"

У Нанни ди Баччо Биджио, по-видимому, были хорошие друзья при римском дворе. Он был открытым врагом Микеланджело, которому, тем не менее, было трудно избавиться от него. В истории Святого Петра имя этого человека будет часто встречаться.

Прошло три года. Павел III. умер, и Микеланджело написал по этому случаю своему племяннику Лионардо: "Это правда, что я понес великую скорбь и не меньшую утрату из-за смерти папы. Я получил пользу от его Святейшества и надеялся на большее и лучшее. Так пожелал Бог, и мы должны набраться терпения. Его уход из этой жизни был прекрасен, он полностью владел своими способностями, вплоть до последнего слова. Да смилуется Господь над его душой". Кардинал Джован Мария Чокки из Монте-Сан-Савино был избран преемником Павла и принял титул Юлия III. Эта смена мастеров была должным образом отмечена Микеланджело в письме своему "самому дорогому другу" Джован Франческо Фаттуччи во Флоренцию. Оно дышит таким приятным и товарищеским духом, что я немедленно переведу больше, чем требуется по данной теме: "Дорогой друг, хотя мы не обменивались письмами уже много месяцев, все же наша долгая и превосходная дружба не была забыта. Я желаю тебе всего наилучшего, как делал всегда, и люблю тебя всем своим сердцем, ради тебя самого и за бесчисленные приятные вещи в жизни, которые ты мне подарил. Что касается старости, которая одинаково давит на нас обоих, я был бы рад узнать, как ваша влияет на вас; моя, должен сказать, не делает меня очень

счастливой. Тогда я прошу вас написать мне что-нибудь об этом. Вы, несомненно, знаете, что у нас новый папа и кто он. Благодарение Богу, весь Рим в восторге; и все ожидают величайшего блага от его правления, особенно для бедных, ведь его щедрость так известна".

У Микеланджело были веские причины радоваться этому событию для Юлиа III. он чувствовал настоящую привязанность к нему и высоко ценил как его характер, так и его гений. Тем не менее, враги, которые у него были в Риме, теперь предприняли решительные усилия, чтобы сместить Буонарроти с его официального поста в церкви Святого Петра. Вероятно, примерно в это же время управляющие Фабрикой составили памятный лист, выражающий их недовольство им. У нас есть документ на латыни, в котором в грубом виде излагается отчет о прибылях и убытках. "С 1540 года, когда расходы начали производиться регулярно и по порядку, так сказать, с самого начала и до 1547 года, когда Микеланджело по своей собственной воле и удовольствию взялся частично строить, а частично разрушать, было израсходовано 162 624 дукатов. С последнего момента и по настоящее время, в течение которого депутаты служили, как трубы у органа, ничего не зная, ни на что, ни как были потрачены деньги, а только по приказу упомянутого Микеланджело, такова была воля Павла III. блаженной памяти, а также правящему понтифику было выплачено 136 881 дукат, как видно из наших книг. Что касается здания, каким оно будет, депутаты не могут сделать никакого заявления, от них все скрыто, как если бы они были посторонними. Они лишь несколько раз могли протестовать и протестуют сейчас снова, для успокоения своей совести, что им не нравятся методы, используемые Микеланджело, особенно в том, что он продолжает разрушать. Разрушения были и по сей день столь велики, что все, кто становится их свидетелями, проникаются крайним состраданием. Тем не менее, если его Святейшество будет доволен, у нас, его заместителей, не будет причин жаловаться ". Ясно, что Микеланджело держал себя в руках в церкви Святого Петра. Хотя дата этого документа неизвестна, я думаю, что он может быть составлен в связи с общим собранием, созванным Юлием III, события которого описаны Вазари. Микеланджело, должно быть, продемонстрировал свою честность, поскольку вышел из этого дела победителем и получил от папы краткое подтверждение своего назначения на должность главного архитектора с еще более широкими полномочиями, чем были предоставлены Павлом III.

VIII

Вазари в эту эпоху становится одним из наших самых надежных авторитетов относительно жизни Микеланджело. Он постоянно переписывался с ним и пользовался доверием мастера. Поэтому мы можем принять следующий рассказ как точный: "Это было незадолго до начала 1551 года, когда Вазари, вернувшись из Флоренции в Рим, обнаружил, что секта Сангалло замышляет заговор против Микеланджело; они убедили папу провести собрание в соборе Святого Петра, на котором должны были присутствовать все надзиратели и рабочие, связанные со зданием, и его Святейшество должны были убедить ложными намеками, что Микеланджело испортил ткань. Он уже замуровал королевскую апсиду, где находятся три капеллы, и вынес три верхних окна. Но неизвестно, что он намеревался сделать со сводом. Затем они, введенные в заблуждение своим поверхностным суждением, заставили кардинала Сальвиати старшего и Марчелло Червини, который впоследствии стал папой, поверить, что собор Святого Петра будет плохо освещен. Когда все были в сборе, папа сказал Микеланджело, что депутаты придерживаются мнения, что в апсиде будет очень мало света. Он ответил: "Я хотел бы послушать выступление этих депутатов". Кардинал Марчелло ответил: "Вот мы и пришли". Затем Микеланджело заметил: "Мой господин, над этими тремя окнами будут еще три в склепе,

который будет построен из травертина". "Вы нам ничего об этом не говорили", - сказал кардинал. Микеланджело ответил: "Я не обязан и не собираюсь быть обязанным говорить вашей светлости или кому-либо еще, что я должен или желаю делать. Ваше дело - давать деньги и следить за тем, чтобы их не украли. Что касается планов здания, вы должны предоставить их мне". Затем он повернулся к Папе Римскому и сказал: "Святой отец, посмотрите, какие у меня достижения! Если трудности, которые я переношу, не окажутся полезными для моей души, я теряю время и труд". Папа, который любил его, положил руки ему на плечи и воскликнул: "Ты выигрываешь и для души, и для тела, не бойся!" Энергичная самозащита Микеланджело усилила любовь папы, и он приказал ему на следующий день отправиться с Вазари в Винья Джулия, где они провели долгие беседы об искусстве". Именно здесь Вазари рассказывает, как Юлий III. имел обыкновение усаживать Микеланджело рядом с собой, когда они разговаривали.

Затем Юлий поддержал Микеланджело против депутатов. Именно во время его понтификата часть инженерных работ, порученных Павлом III Буонарроти, попала в руки Нанни ди Баччо Биджио. Старый мост Санта-Мария уже давно начал разрушаться, и для его восстановления были собраны материалы. Друзьям Нанни удалось передать ему выполнение этой работы от Микеланджело. Этот человек заложил плохой фундамент, и однажды Буонарроти, проезжая с Вазари по новому мосту, воскликнул: "Джордж, мост дрожит под нами; давайте пришпорим его, пока он не провалился вместе с нами". В конце концов, мост действительно развалился на куски во время сильного наводнения. Его руины издавна были известны как Понте Ротто.

После смерти Юлия III в 1555 году кардинал Червини стал папой римским с титулом Марцелла II. Это событие возродило надежды секты, которая снова начала строить козни против Микеланджело. Герцог Тосканский в то время чрезвычайно желал, чтобы он поселился во Флоренции; и Буонарроти, чувствуя, что теперь у него нет сильной поддержки в Риме, по-видимому, с готовностью принял эти предложения. Смерть Марцелла через несколько недель и избрание Павла IV, который умолял великого архитектора не покидать собор Святого Петра, заставили его изменить свое мнение. Несколько писем, написанных Вазари и великому герцогу в этот и последующие два года, показывают, что его сердце было настроено на то, чтобы закончить "Святого Петра", как бы сильно он ни хотел порадовать своих друзей и страстно желал закончить свои дни в мире дома. "Меня заставили работать над "Святым Петром" против моей воли, и вот уже восемь лет я служу бесплатно, с величайшим ущербом и дискомфортом для себя. Теперь, когда ткань продвинута вперед и есть деньги, которые можно потратить, и я вот-вот взберусь на купол, мой отъезд из Рима был бы разрушением здания, а для меня - великим позором во всем христианском мире, а для моей души - тяжким грехом. Прошу вас, попросите его светлость предоставить мне отпуск до тех пор, пока церковь Святого Петра не достигнет того состояния, когда ее основные черты не смогут быть изменены. Если бы я покинул Рим раньше, я стал бы причиной великого разорения, великого позора и великого греха". Герцогу он пишет в 1557 году, что его особые причины не желать покидать мастерскую Святого Петра заключались, во-первых, в том, что работа попадет в руки воров и негодяев; во-вторых, что она, вероятно, может быть вообще приостановлена; в-третьих, что он владел в Риме собственностью на сумму в несколько тысяч крон, которая, если бы он уехал без разрешения, была бы потеряна; в-четвертых, что он страдал от нескольких недугов. Он также заметил, что работа только что достигла своей самой критической стадии (т. е. возведения купола), и что бросить ее в настоящий момент было бы большим позором.

Возведение купола теперь действительно стало главной заботой Микеланджело. В начале 1557 года серьезная болезнь угрожала его здоровью, и несколько друзей, включая кардинала Карпи, Донато Джаннотти, Томмазо Кавальери, Франческо Бандини и Лоттино, убедили его, что он должен изготовить большую модель, чтобы в случае его смерти не возникло препятствий для выполнения этой важнейшей детали здания. Представляется несомненным, что до настоящего времени для церкви Святого Петра не было изготовлено его моделей в сколько-нибудь крупном понятном масштабе; и единственная дошедшая до нас модель, относящаяся к периоду творчества Микеланджело, - это модель купола. Это может помочь объяснить тот факт, что, хотя купол был закончен во многом так, как он задумывал, остальная часть его схемы подверглась тщательной и вредной реконструкции.

13 февраля 1557 года он написал своему племяннику Лионардо о невозможности удовлетворить желание великого герцога и покинуть Рим. "Я сказал его светлости, что обязан присутствовать в "С. Питер" до тех пор, пока не смогу оставить там работу до того момента, когда мои планы не будут впоследствии изменены. Этот момент еще не был достигнут; и, кроме того, теперь я обязан изготовить большую деревянную модель купола и фонаря, чтобы убедиться, что все будет закончено так, как задумывалось. Весь Рим, и особенно кардинал Карпи, оказывает на меня огромное давление, требуя сделать это. Соответственно, я полагаю, что мне придется остаться здесь не меньше чем на год; и столько времени я прошу герцога отпустить мне из любви к Христу и Святому Петру, чтобы я мог вернуться домой во Флоренцию не с мучительной совестью, а со спокойной душой относительно Рима ". На изготовление модели ушло около года. Ее выполнил французский мастер по имени Жан.

Все это время враги Микеланджело во главе с Нанни ди Баччо Биджио продолжали клеветать и злословить. В конце концов они отравили разум его старого друга кардинала Карпи. Мы узнаем об этом из высокомерного письма, написанного 13 февраля 1560 года: "Мессер Франческо Бандини сообщил мне вчера, что ваша светлейшая и преподобнейшая светлость сказали ему, что строительство собора Святого Петра не может продолжаться хуже, чем оно продолжается. Это глубоко огорчило меня, отчасти потому, что вы не были проинформированы об истине, а также потому, что я, следуя своему долгу, больше всех на свете желаю, чтобы все прошло хорошо. Если я не сильно обманываюсь, я думаю, что могу заверить вас, что лучше, чем сейчас, все и быть не могло. Однако может случиться так, что мои собственные интересы и преклонный возраст подтолкнул меня к самообману и, следовательно, подвергнут ткань "Святого Петра" ущерб против моей воли. Поэтому я намерен при первом же случае попросить разрешения у его Святейшества сложить с себя полномочия. Или, скорее, чтобы сэкономить время, я хочу попросить вашу светлейшую и преподобнейшую светлость через этих присутствующих избавить меня от неприятностей, которым я подвергался семнадцать лет, работая по приказу пап без вознаграждения. Достаточно легко увидеть, чего достигла моя отрасль за этот период. В заключение я повторяю свою просьбу о том, чтобы вы приняли мою отставку. Вы не могли бы оказать мне более выдающейся услуги.

Джованни Анджело Медичи из малоизвестной миланской семьи унаследовал трон Павла IV в 1559 году. Пий IV. испытывал истинное восхищение Микеланджело. Он утвердил престарелого художника в своем кабинете приказом, который предоставлял ему полную власть при жизни и строго запрещал любое отступление от его замыслов для "Святого Петра" после смерти. Несмотря на такую мощную поддержку, Нанни ди Баччо Биджио продолжал пытаться выгнать его со своего поста. В 1562 году он написал великому герцогу, утверждая, что Буонарроти впал в

старческое слабоумие, и умоляя Козимо использовать свое влияние, чтобы получить это место для себя. В ответ великий герцог сказал Нанни, что он и подумать не мог о подобном при жизни Микеланджело, но что после его смерти он окажет всю помощь, какая будет в его силах. В 1563 году произошел инцидент, который позволил Нанни по-настоящему разозлить своего врага. Микеланджело был уже так стар, что чувствовал себя обязанным передать личное руководство работами в мастерской Святого Петра одному из рабочих. Человеком, нанятым в то время, был некий Чезаре да Кастель Дуранте, который был убит в августе при следующих обстоятельствах, сообщенных Тиберио Калканьи Лионардо Буонарроти 14 числа того же месяца: "Мне остается еще только рассказать о смерти Чезаре, рабочего завода, которого повар епископа Форли нашел со своей женой. Этот человек нанес Чезаре тринадцать ударов кинжалом и четыре - его жене. Старик (то есть Микеланджело) в большом огорчении, видя, что он хотел уступить этот пост Пьеру Луиджи, но не смог этого сделать из-за отказа депутатов ". Этот Пьер Луиджи, по прозвищу Гаэта, работал с ноября 1561 года в подчинении Чезаре; и у нас есть письмо Микеланджело депутатам, в котором он очень тепло рекомендовал его в этом качестве. Он также был домашним слугой и личным слугой старого хозяина, выполнял его поручения и занимался обычными делами, как Пьетро Урбано и Стефано в прежние годы. Депутаты не согласились назначить Пьера Луиджи управляющим работами. Они сочли его слишком молодым и, более того, были убеждены, что люди Микеланджело повредили работу в церкви Святого Петра. Соответственно, они назначили Нанни ди Баччо Биджио и отправили вдохновленный им отчет, в котором сурово обвиняли Буонарроти. Пий IV после получения этого отчета имел беседу с Микеланджело, которая закончилась тем, что он послал своего родственника, Габрио Сербеллони, осмотреть работы в церкви Святого Петра. Было решено, что Нанни клеветал на великого старика. Соответственно, он был уволен с позором. Однако сразу после смерти Микеланджело Нанни возобновил свои ходатайства перед великим герцогом. Он претендовал ни на что иное, как на должность главного архитектора. Его петиция была отправлена во Флоренцию под прикрытием депеши от посланника герцога Аверардо Серристоры. Посол рассказал о событиях, связанных со смертью Микеланджело, и поддержал Нанни как "достойного человека, вашего вассала и верного слугу".

IX

Таким образом, до последних дней своей жизни Микеланджело был обеспокоен завистью, вызванной тем, что он руководил строительством собора Святого Петра; и когда он достиг совершеннолетия, он не осуществил желание своего сердца, а именно, чтобы ткань была вынуждена сохранять форму, которую он для нее разработал. Это была его собственная вина. Папы могли издавать приказы о том, что его планам следует следовать; но когда обнаружилось, что при жизни он держал строителей в неведении о своих намерениях и что он не оставил ни одной действующей модели, пригодной для использования, за исключением купола, был открыт свободный путь для любого рода инноваций. Так случилось, что последующие архитекторы изменили основные черты его проекта, добавив то, что можно было бы назвать нефом, или, другими словами, заменив латинский крест греческим на плане. Он намеревался возвести перед массивом здания величественную колоннаду, придав внешне одной стороне греческого креста прямоугольную форму, соответствующую его трем полукруглым апсидам. Из этой десятистильной колоннады выступал четырехстильный портик, который представлял людей, поднимающихся по ступенькам к гигантскому portalу. Portal церкви открылся, и когда они приблизились к святилищу, стало видно все великолепие купола. Внешне, согласно его концепции, купол доминировал и венчал здание, если смотреть с умеренного или большего

расстояния. Купол был неотъемлемой и жизненно важной деталью сооружения. Превратив одну часть креста в неф, разрушив колоннаду и портик и возведя огромный фасад в стиле барокко, его последователи поставили внутренний эффект купола в подчиненное положение, а внешне скрыли его из виду, за исключением большого расстояния. Таким же образом они разобрались с каждой деталью его плана. Как заметил один старый писатель: "Крест, который Микеланджело сделал греческим, теперь стал латинским; и если так обстоит дело с основной формой, судите сами о деталях!" Это была не совсем их вина, скорее вина мастера, который предпочитал работать по рисункам и маленьким глиняным моделям, из которых более мелкие мастера не могли извлечь точного представления о его мышлении.

Поэтому мы не можем рассматривать собор Святого Петра в его нынешнем состоянии как творение гения Буонарроти. Как здание, оно открыто для критики по всем пунктам. Несмотря на его богатство и ошеломляющие размеры, ни один заслуженный архитектор не одобряет его. Он огромен, но не является по-настоящему великим, великолепен, но не трогает сердце, горд, но не гармонично упорядочен. Единственной отличительной чертой в этом сооружении является купол; и это единственное, что Микеланджело завещал уму своих преемников. Кривая, которую он описывает, не находит словосочетания, чтобы выразить ее изящество. Это не эллипс, не парабола и не сечение окружности, а вдохновение творческой фантазии. По жизненной силе и элегантности форм он превосходит купол Пантеона и купол Брунеллески, по образцу которых он и был создан. Как заметил французский архитектор, враждебно относившийся к Микеланджело: "Эта часть проста, благородна, величественна. Это непревзойденная идея, и автор этого чудесного купола имел право гордиться мыслью, которая руководила его карандашом, когда он ее обводил". Английский критик, не менее враждебный итальянскому стилю, вынужден признать, что архитектура "редко создавала более великолепный объект", чем купол, "если не обращать внимания на его плохую связь со зданием". Он также добавляет, что внутренняя "возвышенная вогнутость" этого огромного купола является единственной отличительной чертой собора Святого Петра.

Репутация Микеланджело не только как творческого строителя, но и как инженера-практика в архитектуре в очень большой степени зависит от купола собора Святого Петра. Поэтому очень важно точно установить, насколько купол в его нынешнем виде соответствует его концепции. К счастью для его репутации, у нас до сих пор хранится деревянная модель, изготовленная под его руководством человеком по имени Джованни Францезе. Это показывает, что последующие архитекторы, особенно Джакомо делла Порта, на которого легла задача поднять своды и фонарь с того места, где Микеланджело покинул здание, то есть с вершины барабана, ни в чем существенно не отступили от своего замысла. Однако Делла Порта опустил одну особенность плана Микеланджело, которая значительно добавила бы достоинства и элегантности внешнему виду. Модель показывает, что антаблемент барабана разделялся на выступы над каждым из контрфорсов. На этих выступах или консолях Буонарроти намеревался разместить статуи святых. Он также соединил их пьедесталы с пружиной свода серией перевернутых кривых, уходящих вверх по высоте неглубокого чердака. Отсутствие этих деталей не только ослабило опору, придаваемую аркам купола, но и придало куполу эффект ходульности, резко отделив перпендикулярные линии барабана и аттика от сегмента свода. Это ошибка, которую можно было бы исправить даже сейчас, если бы какой-нибудь предприимчивый папа римский взялся доработать план модели. Действительно, может возникнуть вопрос, не было ли это упущение вызвано трудностью адекватной отделки стольких колоссальных статуй в период, когда ткань все еще оставалась несовершенной в более важных деталях.

Вазари, который жил в тесной близости с Микеланджело и, несомненно, был знаком с моделью, дает сбивчивое, но очень подробное описание здания. Из этого ясно, что купол был спроектирован с двумя оболочками, обе из которых должны были быть сделаны из тщательно подобранных кирпичей, а пространство между ними предназначалось для внутренней лестницы. Слуховые окна во внешней оболочке не только нарушали поверхность свода, но и служили для освещения этого прохода фонарем. Описание Вазари совпадает с моделью, ныне хранящейся в зале Ватиканской базилики, а также с настоящей тканью.

Не было бы необходимости более подробно останавливаться здесь на сводчатости, если бы не трудности, которые все еще окружают критику этой характерной черты творчества Святого Петра. Готти опубликовал два плана купола, которые, по его словам, были сделаны для него на основе точных измерений модели, сделанных кавалером Чезаре Кастелли, лейтенантом-полковником инженерных войск. На чертеже разреза изображены три раковины вместо двух, причем самая внутренняя или нижняя из них сплющена, как свод Пантеона. Профессор Йозеф Дурм в своем эссе о куполах Флоренции и собора Святого Петра дает подробное описание модели последнего и печатает тщательно выполненную гравюру на меди с изображением его секции. Из этой работы ясно, что в то или иное время предполагалось построить третий полусферический свод, соответствующий своду Пантеона. Это не имело бы никакой конструктивной ценности и скрывало бы две верхние оболочки, которые в настоящее время венчают здание. Модель показывает, что сам купол изначально предполагался состоящим из двух сплошных каменных сводов, в пространстве между которыми проходила лестница, ведущая к фонарю. Нижняя и более плоская оболочка, которая также присутствует на модели, не имела никакой связи с существенными частями здания. Это было дополнение, возможно, запоздалая мысль, предназначенная, возможно, для того, чтобы служить основой для отделки поверхности или предложить альтернативную схему завершения купола. Если бы Микеланджело действительно задумал эту сокровенную оболочку, мы не смогли бы приписать ему стремительный взмах могучего купола, его высоту и легкость, сияние и простор. Крыша, которая бросалась в глаза внутри, была бы значительно ниже и укрощеннее, излишней при строительстве церкви и не имеющей правильного отношения к внешним изгибам свода. Более того, там была бы длинная темная воронка, ведущая к фонарю. Тогда Хит Уилсон был бы прав в некоторых критических выводах, которые здесь можно изложить его собственными словами. "По замыслу Микеланджело, купол был образован из трех сводов, расположенных друг над другом. Очевидно, внутренний был предназначен для повторения изгибов Пантеона, в то время как внешнему было суждено придать высоту и величественность зданию снаружи. Центральный свод, более пирамидальной формы, был сконструирован так, чтобы выдерживать вес фонаря, и приближался по форме к куполу Флорентийского собора работы Брунеллески. Судя по модели, он имел в виду, что внешний купол должен быть деревянным, таким образом предвосхищая конструкцию сэра Кристофера Рена". Далее он добавляет, что архитекторы, выполнявшие эту работу, "полностью опустили внутренний нижний свод, очевидно, чтобы придать высоту внутри, и сделали внешний купол таким же кирпичным, как и внутренний; и, чтобы предотвратить его расширение, прибегли к кольцевым цепям из железа, которые связывают его в самых слабых местах изгиба". Эти цепи, следует упомянуть в скобках, были укреплены Полени по прошествии нескольких лет, когда на второй из двух раковин появились некоторые признаки растрескивания.

Из подробного описания купола, сделанного доктором Дурмом, кажется, нет никаких сомнений в существовании этого третьего свода в деревянной модели Микеланджело. Он говорит, что две

внешние оболочки вырезаны из одного куска дерева, в то время как третья, или самая внутренняя, сделана из другого куска, который был вставлен. Углубленные или полые отсеки, образующие основу этого вдавленного хранилища, значительно отличаются по форме и расположению от тех, которые были приняты, когда оно было окончательно отвергнуто. Теперь остается открытым вопрос, была ли оставлена полусферическая оболочка при жизни Микеланджело и с его одобрения. Есть веские основания полагать, что так оно и могло быть: во-первых, потому что тамбур, который он выполнил, отличается от модели сводчатыми окнами; во-вторых, потому что Фонтана и другие ранние авторы, описывающие купол, настоятельно настаивают на том факте, что Микеланджело строго следовал собственным планам, хотя они никогда не упоминают о третьем или самом внутреннем своде. Почти невероятно, что если бы Делла Порта в столь важном пункте отошел от замысла Микеланджело, на этот факт не следовало обращать внимания. С другой стороны, традиция, согласно которой Делла Порта улучшил изгиб купола, сделав пружину, поднимающуюся с чердака, более крутой, вероятно, связана с несоответствием между внутренними аспектами модели и самим куполом. Действительная истина заключается в том, что купол по своему изгибу и размерам точно соответствует пропорциям двойного внешнего свода модели.

Принимая, таким образом, заявление Вазари в сочетании с молчанием Фонтаны, Полени и других ранних авторов и должным образом отмечая тщательность, с которой были сохранены пропорции купола, я думаю, мы можем с уверенностью заключить, что сам Микеланджело отказался от третьего, или полусферического, свода и что купол в том виде, в каком он существует, следует полностью приписать его концепции. Фактически, это единственная часть базилики, которая сохранилась в том виде, в каком он ее спроектировал.

ГЛАВА XIV

Я

Хронологически проследить последние двадцать лет жизни Микеланджело очень трудно. В какой-то мере это связано с многочисленностью его работ, но в большей степени с запоздалыми темпами, с которыми продвигалась его работа, теперь уже почти полностью архитектурная. Поэтому я решил, что лучше всего изложить историю его деяний в церкви Святого Петра до последней даты; и теперь я последую тем же курсом в отношении менее значительных планов, которые занимали его ум между 1545 и 1564 годами, оставив напоследок описание его личной жизни в этот период.

Общество джентльменов и художников, к которому принадлежал Буонарроти, разработало план возведения зданий подходящего размера и величия на Кампидольо. Этот холм всегда был дорог римлянам как центральная точка городской жизни с момента основания их города, во времена Республики и Империи, вплоть до позднего Средневековья. Но он отличался только своим древним названием и известностью. Никакие великолепные здания и величественные площади не напоминали зрителю о том, что здесь когда-то стояло святилище Юпитера Капитолийского, к которому полководцы-завоеватели с триумфом подъезжали на своих увитых лаврами колесницах с добычей и пленниками обитаемого мира. Павел III одобрил этот проект, и Микеланджело, получивший римское гражданство 20 марта 1546 года, взялся разработать схему его реализации. Мы вправе полагать, что расположение частей, которые сейчас составляют Капитолий, обусловлено его концепцией: длинный крутой лестничный пролет, ведущий вверх от площади Арасели; открытая площадь неправильной формы, с левой стороны

обрамленная Музеем скульптуры, с правой - Палаццо Консерватори и замыкающаяся в дальнем конце Палаццо дель Сенаторе. Он также установил конную статую Марка Аврелия Антонина на ее величественный пьедестал и предложил включить другие античные образцы скульптуры в различные части архитектурного плана. Великолепная двойная лестница, ведущая в вестибюль Палаццо дель Сенаторе и часть Палаццо Консерватории, была достроена еще при жизни Микеланджело. Когда Вазари писал в 1568 году, друг покойного скульптора, Томмазо деи Кавальери, приступал к работе. Таким образом, есть все основания предположить, что последнее здание, во всяком случае, вполне соответствует его замыслу. Виньола и Джакомо делла Порта, оба превосходные архитекторы, осуществили проект, который, должно быть, был почти завершен во время понтификата Иннокентия X. (1644-1655).

Как и купол собора Святого Петра, Кампидольо всегда считался одним из самых выдающихся произведений Микеланджело в архитектуре. Его суровый критик М. Шарль Гарнье говорит о Капитолии: "Общая композиция здания, безусловно, достойнамошной концепции Буонарроти. Балюстрада, венчающая фасад, действительно плоха и вульгарна; огромные пилястры очень бедны по изобретательности, а окна первого этажа крайне посредственны по стилю. Тем не менее, в этих дворцах царит великая простота линий, и портики первого этажа можно было бы выбрать за красоту их главного мотива. Противопоставление больших пилястр маленьким колоннам - идея одновременно удачная и оригинальная. В целом получается прекрасный эффект; и хотя я считаю пропорции первого этажа слишком низкими по сравнению с первым этажом, я считаю этот фасад Капитолия не только одной из лучших работ Микеланджело, но и одним из лучших образцов застройки того периода. Разумеется, следует сделать вывод о тяжеловесности и неприличии вкуса, которые не редкость".

После этих проектов Капитолия самой важной архитектурной работой Микеланджело преклонного возраста был составленный им план новой церкви, которую флорентийцы должны были воздвигнуть в Риме в честь их покровителя, Святого Джованни. Мы находим, что он писал своему племяннику 15 июля 1559 года: "Флорентийцы намерены воздвигнуть великое здание, то есть свою церковь; и все они единодушно оказали на меня давление, чтобы я позаботился об этом. Я ответил, что живу здесь с разрешения герцога на покупку ткани Святого Петра, и что, если он не даст мне разрешения, они ничего не смогут от меня добиться". Консул и советники флорентийского народа в Риме написали об этом герцогу, который с энтузиазмом включился в их план, не только прислав благоприятный ответ, но и лично обсудив этот вопрос с Буонарроти. Сохранились три письма Микеланджело герцогу на эту тему. Изложив краткую историю проекта и сославшись на тот факт, что Лев X. заложил церковь, он говорит, что флорентийцы назначили строительный комитет из пяти человек, по просьбе которого он разработал несколько проектов. Один из них они выбрали, и, по его собственному мнению, он был лучшим. "Это я скопирую и обрисую более четко, чем смог сделать из-за преклонного возраста, и отправлю вашей светлости". Рисунки были выполнены и перевезены во Флоренцию рукой Тиберио Калканьи. Вазари, который подробно описал этот проект, говорит, что Кальканьи не только нарисовал планы, но и за два дня изготовил глиняную модель всей церкви, из которой флорентийцы изготовили большую деревянную модель. Микеланджело, должно быть, был доволен своей концепцией, поскольку сказал строительному комитету, что "если бы они осуществили ее, то ни римляне, ни греки никогда не возводили такого прекрасного сооружения ни в одном из своих храмов. Слова, подобные которым ни до, ни после не слетали с его уст, ибо он был чрезвычайно скромнен". Вазари, у которого были хорошие возможности для изучения модели, заявил, что она "превосходит по красоте, богатству и разнообразию изобретений любой храм, который когда-

либо видели". Строительство было начато, и на него было потрачено 5000 крон. Затем ни денег, ни воли не хватило. Модель и рисунки погибли. Не осталось ничего, что могло бы с уверенностью показать, каковы были намерения Микеланджело. Нынешняя церковь Сан-Джованни деи Фьорентини на Страда-Джулия - работа Джакомо делла Порта, фасад - работы Алессандро Галилея.

Здесь можно кое-что сказать о Тиберио Кальканьи, молодом флорентийском скульпторе и архитекторе, который был чем-то вроде секретаря или клерка Микеланджело. Переписка этого художника с Лионардо Буонарроти показывает, что он был тем, кем называет его Вазари, "с мягкими манерами и сдержанным поведением". Он испытывал одновременно почтение и привязанность к престарелому мастеру и был одним из небольшой группы близких друзей, которые подбадривали его в последние годы. Мы видели, что Микеланджело доверил ему разбитую Пьету; и Вазари говорит нам, что он также хотел, чтобы тот завершил бюст Брута, который был начат по просьбе Донато Джаннотти для кардинала Ридольфи. Говорят, что этот бюст был вылеплен из старинного сердолика, находящегося во владении некоего Джулиано Чезерино. Микеланджело не только перекрыл мрамор, но и довел его почти до завершения, обработав поверхность очень мелкозубыми стамесками. Мягкость натуры Тиберио Кальканьи подтверждается тем фактом, что он никогда бы не приложил свою руку к этому шедевру скульптуры. Как и в случае с "Пьетой", он оставил работу Буонарроти нетронутой, там, где не требовался простой ремонт. Соответственно, мы все еще можем проследить мелкозубчатые следы резца, на которые ссылается Вазари, нанесенные штриховкой правой и левой рукой в стиле, характерном для Микеланджело. "Брут" остается одним из лучших образцов его творческого гения. Это, должно быть, было задумано и приведено в исполнение в расцвете его сил, вероятно, в то время, когда Флоренция пала под игом Алессандро Медичи, или, скорее, когда его убийца Лоренцо получил от изгнанников имя Брут (1539). Хотя Вазари, возможно, прав, говоря, что римская глубокая печать наложила отпечаток на лицо и черты лица, все же мы должны рассматривать этого Брута как идеальный портрет, призванный выразить концепцию художника о решимости и бескомпромиссной энергии патриота, готового пожертвовать личными чувствами и сделать все возможное ради благополучия своей страны. Ничто не может превзойти дух, с которым был проявлен буйный темперамент, обычно подавляемый, но способный выплеснуться наружу подобно внезапной молнии. Мы должны быть благодарны Кальканьи за то, что он оставил его в наводящем на размышления незавершенном состоянии.

//

В эти же годы Микеланджело вел переписку с Амманати и Вазари по поводу завершения строительства Лаврентийской библиотеки. Его письма иллюстрируют то, что я не раз наблюдал относительно его непрактичного метода начала великих работ, без самых грубых набросков, понятных только ему самому и бесполезных для обычного мастера. Флорентийские художники, работавшие над тканью, очень хотели знать, как он намеревался ввести парадную лестницу в вестибюль. Микеланджело совсем забыл об этом. "Что касается лестницы в библиотеке, о которой мне так много говорили, вы можете поверить, что если бы я мог вспомнить, как я ее устроил, меня не нужно было бы упрашивать о получении информации. В моем сознании, как во сне, возникает образ некой лестницы; но я не думаю, что это может быть та лестница, которую я тогда спроектировал, потому что она кажется такой глупой. Однако я опишу это". Позже он

присылает маленькую глиняную модель лестницы, достаточную только для того, чтобы обозначить его общую концепцию, но не для определения деталей. Он предполагает, что работа выглядела бы лучше, если бы была выполнена из орехового дерева. У нас есть все основания полагать, что нынешняя каменная лестница далека от воплощения его идеи.

Теперь он был слишком стар, чтобы делать что-то большее, чем предоставлять рисунки, когда его просили спроектировать какой-нибудь памятник. Соответственно, когда Пий IV, решив воздвигнуть в Миланском соборе гробницу в память о своем брате, Джанджакомо де Медичи, маркизе Мариньяно, обычно называемом Иль Медегино, он попросил Микеланджело предоставить бронзовому скульптору Леоне Леони из Менаджо проект. Этого, должно быть, было недостаточно для целей скульптора — простой набросок от руки, не выполненный в масштабе. Памятник, хотя и производит впечатление в целом, очень несовершенен в деталях и пропорциях. Архитектурная схема не была понята скульптором, который обогатил ее большим разнообразием фигур, превосходно выполненных из бронзы и слегка напоминающих манеру Микеланджело.

Гротескный стиль *барокко* Porta Pia, сильный в своих общих очертаниях, но причудливый и слабый в декоративных деталях, вероятно, можно отнести к той же причине. Он был набросан Микеланджело во время понтификата Пия IV и вряд ли мог быть возведен под его личным наблюдением. Вазари говорит: "Он сделал три эскиза, экстравагантных по стилю и самых красивых, из которых папа выбрал наименее дорогостоящий; это было сделано к его чести, как теперь можно видеть". В какой степени он был ответственен за другие ворота Рима шестнадцатого века, включая ворота Порты дельПополо, которые обычно приписывают ему, определить невозможно; хотя Вазари утверждает, что Микеланджело снабдил папу "многими другими моделями" для реставрации ворот. Действительно, обо всех его более поздних работах можно сказать, что мы имеем дело с неопределенным материалом, первоначальная идея, возможно, исходила из головы Буонарроти, но исполнение перешло к подмастерьям.

Пий IV. поручил Микеланджело еще одно великое начинание, которым было восстановление Терм Диоклетиана в форме христианской церкви. Критика замалчивает его работу в этом месте, потому что церковь Святой Марии дельи Анджели подверглась полной реконструкции по проекту архитектора Ванвितелли в 1749 году. Этот человек изменил планировку с латинского на греческий шрифт и перенял декоративный стиль, вошедший в моду в начале восемнадцатого века. Все, что кажется несомненным, - это то, что Микеланджело мог использовать очень значительные остатки римского здания. Возможно, мы также можем поверить преданию, когда оно говорит нам, что обширный картезианский монастырь принадлежит ему и что три огромных кипариса были посажены его рукой.

Смерть Генриха Второго наступила в 1559 году, и его вдова, Екатерина Медичи, решила воздвигнуть в его память конную статую. Она вспомнила пожилого скульптора, выросшего во дворце ее прадеда, служившего двум понтификам из ее семьи и поместившего скорбный лик ее отца на гробницу в Сан-Лоренцо. Соответственно, 14 ноября того же года она написала Микеланджело письмо, в котором сообщала о своем намерении и умоляла его предоставить хотя бы эскиз, над которым могли бы работать лучшие мастера французского королевства. Статуя предназначалась для внутреннего двора королевского замка в Блуа и должна была быть выполнена в бронзе. Примерно в это же время Руберто дельи Строцци, двоюродный брат королевы, посетил Рим. Микеланджело согласился предоставить эскиз, и между ними было

решено, что исполнение будет поручено Даниэле да Вольтерра. Спустя почти год Екатерина снова написала Микеланджело, сообщив, что она внесла сумму в 6000 золотых крон в банк Джанбаттисты Гонди для оплаты работы, добавив: "Следовательно, поскольку с моей стороны ничего не осталось сделать, я умоляю вас из-за любви, которую вы всегда проявляли к моей семье, к нашей Флоренции и, наконец, к искусству, что вы приложите все усердие и усидчивость, насколько позволяют ваши годы, чтобы продвинуть эту благородную работу и сделать ее живым подобием моего господя, а также достойной вашего собственного непревзойденного гения". . Это правда, что это ничего не добавит к той славе, которой вы сейчас пользуетесь; но это, по крайней мере, укрепит вашу репутацию за самую приемлемую и нежную преданность мне и моим предкам и продлит на века память о моей законной и единственной любви; за что я буду охотно и щедро вознаграждать вас ". Вероятно, к этому времени (30 октября 1560 г.) Микеланджело переслал свой эскиз во Францию, поскольку королева раскритиковала некоторые детали, относящиеся к портрету ее мужа. Возможно, она помнила, с какой идеалистической свободой обращались со статуями герцогов Немурских и Урбино в ризнице Медичи. Как бы то ни было, она отправила фотографию и попросила своего агента Баччо дель Бене написать постскрипtum к ее письму, приказав Микеланджело вылепить голову короля без кудрей и использовать богатый современный стиль для его доспехов и снаряжения его коня. Она особенно настаивала на том, чтобы это сходство было тщательно воспроизведено.

Микеланджело умер до конную статую Генриха II. был закончен. Челлини в своих Мемуарах рассказывает, что Даниэле да Вольтерра работал медленно и вызывал большое раздражение королевы-матери Франции. В 1562 году ее агент, Баччо дель Бене, приехал во Флоренцию по финансовым делам с герцогом. Затем он предложил Челлини вернуться в Париж и заняться украшением гробницы. Герцог не согласился, а Екатерина Медичи предпочла не ссориться со своей кузиной из-за художника. Таким образом, эта договоренность, которая могла бы обеспечить завершение статуи в великолепном масштабе, провалилась. Когда Даниэле умер в 1566 году, была отлита только лошадь; и эта деталь в конце концов послужила для статуи Людовика XIII работы Бьяра.

///

Скульптор Леоне Леони, работавший над статуей Джанджакомо де Медичи в Милане, часто писал Микеланджело, показывая своими письмами, что между ними существовала теплая дружба, которую разделял и Томмазо Кавальери. Согласно Вазари, в 1560 году Леони вылепил портрет великого мастера в профиль, который впоследствии отлил в виде медали. Это едва ли не самое интересное и, вероятно, самое подлинное современное свидетельство, которым мы располагаем, о появлении Микеланджело в теле. Поэтому я могу взять это за основу для исследования относительной ценности многих портретов, которые, как говорят, были смоделированы, нарисованы или срисованы с героя при его жизни. Насколько мне до сих пор известно, никто не заявлял о подлинности какого-либо сходства, за исключением гравюры Бонасони, сделанной до указанной нами даты. Делая это заявление, я пропускаю мимо ушей распростертого старика в "Победе" и Никодима во флорентийской Пьете, оба из которых, с большей или меньшей степенью обоснованности, были приняты за попытки создания автопортрета.

Приняв во внимание слишком известные неточности Вазари, намеренные искажения и случайные поспешные выводы, мы имеем право признать его здесь первоклассным авторитетом. В то время он жил в тесной близости с Буонарроти, пользовался его доверием, гордился их дружбой и не имел причин искажать правду, которая должна была быть доступна человеку в его положении. Затем он говорит: "В это время кавалер Леони нарисовал очень живой портрет Микеланджело на медали и, чтобы удовлетворить его пожелания, изобразил на реверсе слепого, которого ведет собака, с надписью по краю: DOCEBO INIQUOS VIAS TUAS, ET IMPII AD TE CONVERTENTUR. Это так понравилось Микеланджело, что он подарил ему собственноручно сделанную восковую модель Геркулеса, душащего Антея, вместе с несколькими рисунками. О Микеланджело не существует других портретов, кроме двух в живописи — один работы Буджардини, другой работы Якопо дель Конте; и один в бронзе, с полным рельефом, работы Даниэле да Вольтерра: эти и медаль Леони, с которой (во множественном числе) было сделано много копий, и большое их количество я видел в нескольких частях Италии и за границей".

На лицевой стороне медали Леони изображена голова старого художника в профиль с четкими линиями драпировки, поднимающимися к шее и собирающимися вокруг плеч. На нем надпись: MICHELANGELO BUONARROTUS, FLO. R.A.E.T.S. ANN. 88, и подпись: LEO. Затем Леони предположил, что Микеланджело было восемьдесят восемь лет, когда он бросал жребий. Но если это было сделано в 1560 году, то возраст, которого он тогда достиг, составлял восемьдесят пять. У нас есть письмо Леони из Милана Буонарроти в Рим, датированное 14 марта 1561 года. В нем он говорит: "Я посылаю вашей светлости, по милости лорда Карло Висконти, великого человека в этом городе и любимого его Святейшеством, четыре медали с вашим портретом: две серебряные и две бронзовые. Я должен был сделать это раньше, но из-за моей занятости памятником (Медегино) и из-за уверенности, которую я чувствую, что вы простите мое опоздание, если не сочтете это грехом неблагодарности с моей стороны. То, что вложено в маленькую коробочку, было отполировано до блеска. Я умоляю вас принять и сохранить это из любви ко мне. С остальными тремя вы поступите так, как сочтете нужным. Я говорю это потому, что честолюбие побудило меня разослать копии в Испанию и Фландрию, как я также сделал в Рим и другие места. Я называю это честолюбием, поскольку я получил массу преимуществ, заручившись благосклонностью вашей светлости, которую я так высоко ценю. Разве я не получил немногим менее чем за три месяца два письма, написанных мне тобой, божественный человек, и составленных не в выражениях, подходящих для слуги с добрым сердцем и волей, а для того, кого я люблю как сына? Я молю вас продолжать любить меня и, когда представится случай, оказать мне благосклонность; а синьору Томао деи Кавальери скажите, что я никогда не забуду о нем".

Тогда, я думаю, ясно, что модель Леони была изготовлена в Риме в 1560 году, отлита в Милане и отправлена ранней весной 1561 года Микеланджело. Широкое распространение медалей, две из которых до сих пор существуют в серебре, в то время как несколько в бронзе можно найти в разных коллекциях, объясняется тем, что Леони говорит о том, что он раздавал их в разные части Европы. Мы вынуждены предположить, что цифра 88 в легенде на аверсе связана с неправильным представлением о возрасте Микеланджело. Старики часто невежественны или небрежны в отношении точного подсчета прожитых лет.

Есть основания полагать, что оригинальная модель профиля Леони, которую он вылепил с натуры и которую впоследствии использовал для медальона, сохранилась в отличном

состоянии. Мистер К. Друри Э. Фортнум (чьим монографиям о портретах Микеланджело, любезно переданным им самим, я глубоко обязан в этой части моей работы) рассказывает нам, как к нему попала в руки изысканная камея, выполненная из воска телесного цвета на черном овальном фоне. Это хрупкое произведение искусства обрамлено позолоченным металлом и покрыто глазурью, на обороте которого имеется итальянская надпись, которую можно перевести так: "Портрет Микеланджело Буонарроти, сделанный с натуры его другом Леоне Аретино". Сравнивая восковой рельеф с медалью, мы не можем сомневаться, что оба изображают одного и того же человека; и только придирчивые люди поднимут вопрос, были ли оба сделаны одной рукой. Такие расхождения, которые возникают между ними, - это как раз то, чего мы должны ожидать от работы мастера, который сначала стремился получить точное подобие своего предмета, а затем обработал тот же предмет в духе нумизматического искусства. Воск изображает художавое и тонко вылепленное лицо — лицо хрупкого старика, жилистого и измученного многолетним опытом. Волосы на голове и бороде необычайно естественные; чувствуется, что они характерны для человека. Перенос этого портрета в бронзу потребовал общего расширения массы с огрублением контуров для получения смелого рельефа. Часть чистейшей правды была принесена в жертву пластическому эффекту за счет утолщения сморщенного горла; и это вызвало соответствующее увеличение затылочного бугра для равновесия. Используя фотографии этих двух моделей, лежащих передо мной, я убежден, что в воске мы имеем портрет из жизни престарелого Буонарроти таким, каким его знал Леони, а в бронзе - обращение с этим портретом, поскольку мастер чувствовал, что его искусство работы с металлом требует своего исполнения. В Италии существовала величественная манера медальонной портретной живописи, восходящая ко временам Пизанелло; и бронза Леони достойна этой прекрасной традиции. В преклонном возрасте он сохранил характерные черты Буонарроти. Но, желая передать потомкам монументальный отчет об этом человеке, он добавил, незаметно или намеренно, как объем, так и массивность голове, которую он так пристально изучал. Что подтверждает мое мнение о том, что камея мистера Фортнума - самый достоверный портрет Микеланджело в старости, который у нас есть, так это то, что хрупкость структуры, ненадежность жизни, энергичной, но бесконечно утонченной, вновь проявляется в слабом рисунке Франческо д'Оланда Буонарроти в шляпе и мантии. Это сравнительно бедный и мечтательный набросок. И все же в ней есть доля правдивости; и то, что фламандский художник уловил в божественном человеке, которым он так восхищался, было некой тонкой грацией и достоинством личности — именно теми качествами, которыми обладает камея мистера Фортнума.

Прежде чем оставить эту интересную тему, я должен добавить, что слепой на обратной стороне медали Леони, несомненно, представляет собой грубый и готовый набросок Микеланджело, не обработанный как портрет, но имеющий указания, достаточные для того, чтобы связать фигуру с рельефным профилем на лицевой стороне.

Возвращаясь теперь к цитируемому отрывку из Вазари, мы обнаруживаем, что он считает подлинными только два портрета Микеланджело: один работы Буджардини, другой - Якопо дель Конте. Он забыл упомянуть о двух, которые, несомненно, являются попытками воспроизвести черты мастера учениками, которых он сформировал. Вероятно, Вазари упустил их из виду, потому что они существовали не как станковые картины, а были введены в великие композиции в качестве второстепенных дополнений. Одна из них - голова, нарисованная Даниэле да Вольтеррой на его картине "Успение Пресвятой Богородицы" в церкви Тринита де Монти в Риме. Она принадлежит апостолу, облаченному в красное, простирающему руки вверх, рядом с

колонной, по правую руку от картины, когда мы смотрим на нее. Тот, кто жил с ним и близко знал его, должен отнести это к числу подлинных портретов великого человека. Другой - портрет, помещенный Марчелло Венусти в левом углу его копии "Страшного суда", выполненной под руководством Микеланджело для кардинала Фарнезе. Она имеет ценность по тем же причинам, что и те, которые заставляют нас останавливаться на картине Даниэле да Вольтерра. Более того, она связана с серией станковых картин. Один из них, приписываемый Венусти, хранится в музее Буонарроти во Флоренции; другой - в Капитолии в Риме. Существует несколько повторений такого типа: они выглядят как этюды, взятые учеником у своего учителя и воспроизведенные по заказу, когда смерть завершила сцену, заставив друзей пожелать что-нибудь на память об ушедшем гении. Критика таких работ всегда будет оставаться неясной.

Что стало с портретом Дель Конте, упомянутым Вазари, сейчас установить невозможно. У нас нет внешних свидетельств, которые могли бы нам помочь.

С другой стороны, некоторые особенности портрета в Уффици, особенно преувеличение одного глаза, придают некоторый колорит уверенности в том, что перед нами картина, приписываемая Вазари Буджардини.

Тип лица Микеланджело был хорошо подчеркнут, и все более или менее современные ему портреты воспроизводят его. Время тратится впустую в попытках приписать маленьким человечкам их особую роль в создании общепринятой традиции. Поэтому мне кажется, что функция здравомыслящей критики не в том, чтобы придавать особое значение станковым картинам, приписываемым Венусти, Дель Конте и Буджардини.

Футляр отличается превосходной гравировкой Джулио Бонасони, профилем в круге, датированной 1546 годом и указывающей возраст Буонарроти в семьдесят два года. Это показывает человека в более полной мере, чем портреты, с которыми мы до сих пор имели дело. По другим гравюрам, на которых стоит подпись Бонасони, мы видим, что он был заинтересован в точном воспроизведении работ Микеланджело. Каковы были отношения между этими двумя мужчинами, остается неясным, но у Бонасони, возможно, была возможность изучить личность мастера. В любом случае, как продукт *burin*, этот профиль сравним по точности и достоверности с моделью *Leonì* и выполнен в том же духе медальона.

Итак, поскольку я все еще продолжаю анализ портретов Микеланджело, я считаю гравюру Бонасони решающей для внешности Микеланджело в возрасте семидесяти лет; модель Леони равной или большей ценности в возрасте восьмидесяти лет; картины Венусти и Да Вольтерры имеют некоторое значение для этого более позднего периода; в то время как я оставляю открытым вопрос о принадлежности второстепенных станковых картин Дель Конте или Буджардини.

Остается поговорить о том "полном рельефе из бронзы работы Даниэле да Вольтерра", который Вазари упоминает среди четырех подлинных портретов Буонарроти. Из контекста мы должны сделать вывод, что эта голова была выполнена при жизни Микеланджело, и этот вывод подтверждается тем фактом, что всего несколькими страницами позже Вазари упоминает два других бюста, созданных по образцу его смерти. Описывая катафалк, воздвигнутый в его честь в Сан-Лоренцо, он говорит, что пирамида, венчающая сооружение, представляла собой

заключенную в два овала (один обращен к главной двери, а другой - к главному алтарю) "рельефную голову Микеланджело, снятую с натуры и превосходно выполненную Санти Буглиони". Слово *tratta dal naturale*, я думаю, не обязательно подразумевают, что она была смоделирована с натуры. Из-за обстоятельств, при которых готовились похороны Микеланджело, не было времени выполнить их в бронзе из камня; следовательно, это могло быть одно из тех флорентийских терракотовых изображений, которые художники создавали по слепку, снятому после смерти. То, что такой слепок существовал, подтверждается тем, что мы знаем о памятнике, спроектированном Вазари в Сан-Кроче. "Одна из статуй была поручена Баттисте Лоренци, талантливому скульптору, вместе с головой Микеланджело". Из другого источника мы узнаем, что этот мраморный бюст "был снят с маски, отлитой после его смерти".

Обычай снимать гипсовые слепки с лиц знаменитых умерших, чтобы увековечить их черты, был настолько распространен в Италии, что вряд ли его можно было исключить в случае с Микеланджело. Теперь возникает вопрос, была ли бронзовая голова, приписываемая Вазари Даниэле да Вольтерре, выполнена при жизни Микеланджело или после его смерти, и есть ли она у нас. Ученикам Микеланджело известно восемь голов этого вида, которые настолько хорошо соответствуют своим размерам и общим чертам, что напрашивается вывод, что все они были заимствованы из оригинала, отлитого одной виртуозной рукой. Три из этих голов не установлены, а именно те, что находятся в Милане, Оксфорде и в доме мсье Пиота в Париже. Один из них, из Капитолийского музея, установлен на бюсте *биджио Морато* из мрамора. Остальные четыре экземпляра полностью выполнены из бронзы в виде бюстов, совпадающих в основном по форме головы, но отличающихся незначительными деталями драпировки. Они находятся соответственно в Музее Буонарроти, Академии и музее Барджелло во Флоренции, а также в частной коллекции М. Коттье из Парижа. Таким образом, ясно, что мы имеем дело с бронзовыми головами, отлитыми по обычной форме, обработанной впоследствии в соответствии с фантазией художника. Все, кто хочет проследить историю бюста, признают, что эта оригинальная голова была портретом, приписываемым Даниэле да Вольтерра; но невозможно решить, создал ли он ее после смерти Микеланджело. Профессиональные критики придерживаются мнения, что мастер следовал за маской; и, возможно, так оно и было. Микеланджело умер 17 февраля 1564 года. Его лицо, вероятно, было отлито в обычном порядке вещей, и копии, возможно, были распространены среди его друзей в Риме и Флоренции. Лионардо Буонарроти сразу же проявил большое желание заполучить бюст своего дяди у Даниэле да Вольтерра. Возможно, он заказал его, когда жил в Риме, занимаясь улаживанием дел Микеланджело. Во всяком случае, Даниэле написал 11 июня по этому поводу: "Что касается портретов в металле, я уже закончил восковую модель, и работа идет так быстро, как позволяют обстоятельства; вы можете рассчитывать на то, что она будет завершена с должной быстротой и со всей тщательностью, на которую я способен". Прошло почти четыре месяца со дня смерти Микеланджело, и этого времени было вполне достаточно для изготовления восковой модели. Была начата работа по отливке, но здоровье Даниэле в это время пошатнулось настолько, что он обнаружил невозможность стабильно заниматься каким-либо из своих начинаний. Он медленно погружался и скончался ранней весной 1566 года.

Что произошло с бронзовыми головами в промежуток между июнем 1564 и апрелем 1566 года, можно частично понять из переписки Диомеда Леони. Этот человек, уроженец Сан-Квирико, был учеником Даниэле и близким другом семьи Буонарроти. 9 сентября 1564 года он написал Лионардо: "Ваши две головы этого святого человека приближаются к хорошему результату, и я уверен, что вы останетесь ими довольны". Таким образом, выясняется, что Лионардо заказал у

Даниэле две копии. 21 апреля 1565 года Диомид снова пишет: "Я передал твои послания мессеру Даниэле, который отвечает, что ты всегда у него на уме, как и две головы твоего оплакиваемого дяди. Они скоро будут отлиты, как и моя копия, которую я намерен сохранить при себе ради своей чести ". Кастинг, должно быть, состоялся летом 1565 года, поскольку Диомид пишет 6 октября: "Я напому ему (Даниэле) о ваших двух головах; и он найдет мою хорошо законченной, что заставит его пожелать без дальнейших проволочек заняться вашей". Затем были отлиты три головы; Диомед полировал свою напильником; Даниэле еще не начинал делать это для головы Лионардо. Больше мы ничего не слышали до самой смерти Даниэле да Вольтерры. После этого события Лионардо Буонарроти получил письмо от Якопо дель Дука, сицилийского бронзовщика с высокими заслугами, который пользовался доверием и дружбой Микеланджело. В настоящее время он был занят обработкой металла для памятника Буонарроти в церкви Святого Апостола в Риме, и 18 апреля он прислал важную информацию о двух головах, оставленных Даниэле. "Мессер Даниэле отлил их, но они в таком состоянии, что требуют новой обработки стамесками и напильниками. Тогда я не уверен, подойдут ли они для вашей цели, но это ваше дело. Я, со своей стороны, хотел бы, чтобы вы получили портрет от руки самого оплакиваемого мастера, а не от кого-либо другого. Ваша светлость должны решить: обратитесь к кому-нибудь, кто может проинформировать вас лучше, чем я. Я знаю, что говорю это из любви, которую испытываю к вам; и, возможно, если бы Даниэле был жив, он довел бы их до надлежащего завершения. Что касается этих его людей, я не знаю, что они будут делать". В тот же день некий Микеле Альберти написал следующее: "Мессер Якопо, ваш сплетник, сообщил мне, что ваша светлость пожелали узнать, в каком состоянии головы покойного оплакиваемого Микеланджело. Я сообщаю вам, что они разыграны и будут разыграны в течение месяца, а то и больше. Так что ваша светлость сможет получить их, и вы можете быть уверены, что вас обслужат хорошо и быстро ". Альберти, как мы можем предположить, был одним из людей Даниэле, на которых ссылался Якопо дель Дука. Вероятно, как раз в это время они делали несколько копий с модели своего покойного мастера, чтобы выгодно распорядиться ими, пока память о Микеланджело была еще свежа. Лионардо становился все более и более нетерпеливым. Он снова обратился к Диомеде Леони, который ответил из Сан-Квирико 4 июня: "Две головы существовали, когда я уезжал из Рима, но не были закончены. Я полагаю, вы отдали приказ доставить их вам лично. Что же касается работы по их розыску, то, если вы сможете дожждаться моего возвращения, мы могли бы доверить их человеку, который очень преуспел с моим собственным экземпляром. Три года спустя, 17 сентября 1569 года, Диомед снова написал о своей копии модели Да Вольтерры: "Я получаю удовольствие от постоянного созерцания его бронзового изображения, которое теперь идеально закончено и установлено в моем саду, где вы увидите его, если мне улыбнется удача и вы навестите меня".

Конечным результатом этой переписки, по-видимому, является то, что три бронзовые головы, а возможно, и больше, остались незаконченными в мастерской Даниэле да Вольтерры после его смерти, и что они постепенно очищались и полировались разными мастерами, к удовольствию их покупателей. Сильное сходство восьми известных нам в настоящее время бронзовых головок в сочетании с различным состоянием их поверхности полностью соответствует этому выводу. Мистер Фортнум в своей классификации описывает четверых как не преследуемых, одного как "грубо и широко преследуемых", троих как "более или менее преследуемых".

Из этих вариантов на основе общей для всех них модели мы можем с относительной уверенностью проследить только один. В настоящее время этот бюст находится во дворце Барджелло, куда он был перенесен с виллы Великого герцога Поджо Имперiale. Благодаря

браку наследницы герцогского дома Делла Ровере с герцогом Тосканским это произведение искусства перешло вместе с другими художественными ценностями, в частности со статуэткой Моисея Микеланджело, во владение Медичи. Письмо, написанное в 1570 году герцогу Урбино слугой Буонарроти, Антонио дель Францезе из Кастель-Дуранте, проливает свет на этот вопрос. Он начинается с того, что говорит, что рад слышать, что герцог примет маленького Мозеса, хотя этот предмет слишком незначителен по стоимости, чтобы заслуживать его внимания. Затем он добавляет: "Голова, о которой ваше превосходительство упоминали в очень любезном письме, адресованном мне по вашему распоряжению, является истинным изображением Микеланджело Буонарроти, моего старого мастера; и она сделана из бронзы, выполненной им самим. Я храню его здесь, в Риме, и теперь представляю вашему превосходительству. Затем Антонио, по всей вероятности, получил одну из бронзовых работ Даниэле да Вольтерра; ибо совершенно невероятно, чтобы то, что он пишет о том, что она была сделана Микеланджело, было правдой. Если бы Микеланджело действительно смоделировал свой собственный портрет и отлил его в бронзе, мы должны были бы слышать об этом из других источников. Более того, бюст Микеланджело в стиле Медичи, который сейчас находится в Барджелло и который, как мы полагаем, привезен из Урбино, несомненно, принадлежит к серии портретов, выполненных по модели Даниэле да Вольтерры.

Подводя итог этому вопросу о подлинных портретах Микеланджело: я повторяю, что гравюра Бонасони изображает его в возрасте семидесяти лет; восковая модель и медальоны Леони - в возрасте восьмидесяти; восемь бронзовых голов, снятых с модели Даниэле, - в момент его смерти. В живописи Марко Венусти и Даниэле да Вольтерра помогли создать традиционный типаж с помощью двух эпизодических сходств: одно воплощено в копии картины Венусти "Страшный суд" (в Неаполе), другое - в оригинальной картине Вольтерры "Успение Пресвятой Богородицы" (в Тринита-де-Монти, Рим). В остальном станковые картины, которых предостаточно, вряд ли сейчас можно распределить каким-либо здравым методом критики между Буджардини, Якопо дель Конте и Венусти. Их следует рассматривать *в массовом порядке* как вклад в изучение его личности; и, как я уже говорил, картину маслом из Уффици, возможно, с некоторой долей вероятности можно приписать Буджардини.

IV

Переписка Микеланджело со своим племянником Лионардо дает нам множество подробностей, касающихся его личной жизни и интересов в пожилом возрасте. В основном речь идет о следующих темах: вложение денег в землю недалеко от Флоренции, покупка особняка в городе, женитьба Лионардо, его собственные болезни, приглашение герцога и проект составления завещания, который так и не был выполнен. Как бы Микеланджело ни любил своего племянника, он часто имел случай пренебрежительно относиться к нему. Например, до Рима дошла весть о том, что земельная собственность некоего Франческо Корболи собирается быть проданной. Микеланджело послал к Лионардо с просьбой навести справки; и поскольку последний проявил некоторую расторопность в этом, его дядя написал ему следующее ворчливое послание: "Вы очень поспешили прислать мне информацию относительно поместий Корболи. Я не думал, что вы еще во Флоренции. Вы боитесь, что я передумаю, поскольку кто-то, возможно, вбил это вам в голову? Я говорю вам, что хочу продвигаться в этом деле медленно, потому что деньги, которые я должен заплатить, были заработаны здесь тяжелым трудом и неприятностями, непонятными тому, кто родился одетым и обутым, как вы. Что касается твоего поспешного приезда в Рим, я не знаю, что ты приехал в

такой спешке, когда я был нищим и у меня не хватало хлеба. Достаточно, чтобы ты выбросил деньги, которые не заработал. Страх потерять то, что ты можешь унаследовать после моей смерти, побудил тебя. Ты говоришь, что прийти сюда было твоим долгом из-за любви, которую ты питаешь ко мне. Любовь древесного червя! Если бы вы действительно любили меня, вы бы написали сейчас: "Микеланджело, потратьте эти 3000 дукатов на себя, ибо вы и так дали нам достаточно: ваша жизнь нам дороже ваших денег". Вы все прожили на меня сорок лет, и я никогда не слышал от вас ни одного доброго слова. Это правда, что в прошлом году я так тебя ругал и порицал, что ты, к великому стыду своему, прислал мне целую партию треббиано. Я почти жалею, что ты этого не сделал! Я пишу это не потому, что не хочу покупать. На самом деле, у меня есть намерение сделать это, чтобы получить доход для себя, теперь, когда я не могу больше работать. Но я хочу купить на досуге, чтобы не приобретать каких-то неприятностей. Поэтому не спешите".

Лионардо небрежно относился к своему почерку, и это ужасно раздражало старика.

"Не пиши мне больше. Каждый раз, когда я получаю одно из твоих писем, меня бросает в жар от того, что я с трудом его читаю. Я не знаю, где вы научились писать. Я думаю, что если бы вы писали самому большому ослу в мире, вы бы делали это с большей осторожностью. Поэтому не усугубляй мои неприятности, ибо у меня их и так предостаточно".

Он возвращается к этой теме снова и снова и однажды заявляет, что бросил письмо Лионардо в огонь непрочитанным и поэтому не в состоянии ответить на него. Это не помешало оживленному обмену дружескими сообщениями между дядей и племянником.

Теперь Лионардо жил в доме Буонарроти на Виа Гибеллина. Микеланджело счел целесообразным переехать в более просторный особняк, не подверженный затоплению подвала. Однако он не желал выходить за пределы квартала Сан-Кроче, где семья жила на протяжении веков. Дело стало срочным, потому что Лионардо хотел жениться, но не мог жениться до тех пор, пока ему не предоставят жилье. В конце концов, отклонив многие планы и предложения домов, они решили расширить и улучшить оригинальный особняк Буонарроти на Виа Гибеллина. Этот дом оставался их городским особняком до 1852 года, когда по завещанию он перешел к городу Флоренция. Сейчас это музей Буонарроти.

Лионардо было в то время тридцать, и он был единственной надеждой семьи, поскольку Микеланджело и двое его оставшихся в живых братьев не надеялись на потомство. Его дядя постоянно напоминал молодому человеку, что, если он не женится и не заведет детей, все имущество Буонарроти достанется Больнице или Сан-Мартино. Это делало его брак обязательным; и письма Микеланджело между 5 марта 1547 года и 16 мая 1553 года, когда произошло желаемое событие, полны этой темой. Он дает своему племяннику отличный совет относительно выбора жены. Она должна быть на десять лет моложе его, благородного происхождения, но не из очень богатой или влиятельной семьи; Лионардоне должен ожидать, что она будет слишком красива, поскольку сам он не является чудом мужественной красоты; главное - заполучить хорошую, полезную и послушную помощницу, которая не будет пытаться взять верх в доме и которая будет благодарна за достойное устройство в жизни. В качестве примеров советов Микеланджело можно привести следующие отрывки: "Вам не следует искать приданого, а только подумать о том, хорошо ли воспитана девушка, здорова ли она, обладает ли хорошим характером и благородной кровью. Вы сами не обладаете такими качествами и личностью, чтобы быть достойной первой красавицы Флоренции. Тебе нужна жена, которая

оставалась бы с тобой, которой ты мог бы командовать, и которая не хотела бы жить на широкую ногу или каждый день ходить на свадьбы и банкеты. Там, где есть двор, легко стать распутной женщиной, особенно той, у кого нет родственников".

Многочисленные молодые леди были представлены друзьями или брачными агентами. Однако прошло шесть лет, прежде чем подходящий человек представился в образе Кассандры, дочери Донато Ридольфи. Тем временем в 1548 году Микеланджело потерял старшего из своих оставшихся в живых братьев. Джован Симоне умер 9 января; и хотя при жизни он принес мало радости, маститый художник остро переживал его смерть. "В вашем последнем письме я получил известие о смерти Джован Симоне. Это причинило мне величайшую скорбь, потому что, хотя я стар, я все же надеялся увидеть его до того, как он умрет, и до того, как умру я. Так было угодно Богу. Терпение! Я был бы рад услышать подробно, какую цель он достиг, и исповедовался ли он и приобщался ли ко всем таинствам Церкви. Если он это сделал и мне сообщат об этом, я буду страдать меньше". Через несколько дней после даты этого письма Микеланджело пишет снова, довольно сурово обвиняя Лионардо в небрежности при описании подробностей смерти и дел своего дяди. Позже, похоже, он был удовлетворен тем, как Джован Симоне покинул этот мир. У Лионардо осталась обида за то, что он не сообщил ему о собственности. "Я услышал подробности от других людей до того, как вы их отправили, и это меня чрезвычайно разозлило".

V

1549 год отмечен обменом любезностями между Микеланджело и Бенедетто Варки. Ученый литератор и выдающийся историограф Флоренции, вероятно, наслаждался обществом нашего великого скульптора в прежние годы: недавно они сблизились в Риме. Варки, который интересовался критическими и академическими проблемами, задался вопросом, могут ли скульптура или живопись справедливо претендовать на приоритет в пластических искусствах. Он задумал очень современную идею сбора мнений мастеров-практиков, фактически организовав то, что сейчас назвали бы "Симпозиумом" по этому вопросу. Сохранилось большое количество ответов на его вопрос, и среди них письмо от Микеланджело. В нем содержится следующий отрывок, который доказывает, в каком глубоком смысле Буонарроти по темпераменту и пристрастиям был скульптором: "Мое мнение таково, что любая живопись тем лучше, чем ближе она приближается к рельефу, а рельеф тем хуже по мере того, как он склоняется к живописи. И поэтому я привык думать, что скульптура - это светильник живописи, и что разницу между ними можно сравнить с разницей между солнцем и луной. Теперь, когда я прочитал ваше эссе, в котором вы утверждаете, что, с философской точки зрения, вещи, выполняющие одну и ту же цель, по сути одинаковы, я изменил свою точку зрения. Поэтому я говорю, что, если большая рассудительность и трудности, препятствия и труд при обращении с материалом не составляют высшего благородства, тогда живопись и скульптура образуют одно искусство. Из этого следует, что ни один художник не должен недооценивать скульптуру, и ни один скульптор не должен легкомысленно относиться к живописи. Подскульптурой я понимаю искусство, которое работает за счет удаления лишнего материала; под живописью - то, которое достигает своего результата за счет наложения. Достаточно того, что и то, и другое исходит от одного и того же человеческого разума, и, следовательно, скульптура и живопись должны жить в дружбе друг с другом, без этих длительных споров. На разговоры о проблеме тратится больше времени, чем ушло бы на создание фигурок у обоих видов. Человека, написавшего, что картина превосходит скульптуру, если бы он понимал другие вещи, о которых говорит, не лучше, можно

было бы назвать писателем ниже уровня моей служанки. Существует бесконечное количество невысказанных моментов, которые можно было бы выдвинуть относительно этих искусств; но, как я уже сказал, они требуют слишком много времени; а времени у меня очень мало, поскольку я не только стар, но и почти причислен к мертвецам. Поэтому я прошу вас извинить меня. Я рекомендую вам себя и благодарю вас, насколько это в моих силах, за слишком большую честь, которую вы мне оказали, и это больше, чем я заслуживаю".

Варчи напечатал это письмо в сборнике, который он опубликовал во Флоренции в 1549 году и переиздал другой фирмой в 1590 году. В нем содержался трактат, упомянутый выше, а также комментарий к одному из сонетов Микеланджело "Non ha l'ottimo artista alcun concetto". Книга была должным образом отправлена Микеланджело по милости знатного флорентийского дворянина Луки Мартини. Он ответил на подарок письмом, которое заслуживает того, чтобы его здесь процитировать. Это выдающийся пример вежливости, наблюдаемой им при обмене этими и подобными любезностями: —

"Я получил твое письмо вместе с небольшой книжкой, содержащей комментарий к моему сонету. Сонет действительно исходит от меня, но комментарий приходит с небес. По правде говоря, это замечательное произведение; и я говорю это не только на основании собственного суждения, но и на основании суждения способных людей, особенно мессера Донато Джаннотти, который никогда не устает его читать. Он просит, чтобы вы его запомнили. Что касается сонета, я очень хорошо знаю, чего он стоит. И все же, как бы то ни было, я не могу удержаться от того, чтобы немного подколоть себя за то, что стал причиной столь прекрасного и ученого комментария. Автор этого своими словами и похвалами ясно показывает, что он считает меня другим, чем я есть на самом деле; поэтому я прошу вас выразить ему мое отношение в выражениях, соответствующих такой большой любви, привязанности и вежливости. Я умоляю вас сделать это, потому что я чувствую себя неполноценным, а тот, кто приобрел блестящие мнения, не должен искушать судьбу; лучше промолчать, чем упасть с такой высоты. Я стар, и смерть отняла у меня мысли моей юности. Тот, кто не знает, что такое старость, пусть подождет, пока она не наступит: он не может знать заранее. Помни обо мне, как я уже сказал, с глубокой привязанностью к Варчи за его прекрасные качества и как о его слуге, где бы я ни был".

Три других письма, относящиеся к тому же году, показывают, насколько глубоко Микеланджело был тронут и польщен выдающейся честью, оказанной ему Варчи. В предыдущей главе этой книги я уже указывал, как эта переписка связана с вопросом о его дружбе с Томмазо деи Кавальери, а также с несостоятельной гипотезой, выдвинутой недавними флорентийскими исследователями его биографии. Этот инцидент примечателен и другими аспектами, поскольку теперь Буонарроти был принят Флорентийской академией как поэт. С широтой сочувствия, редкой для таких организаций, они потворствовали грубости его стиля и неуклюжести его стихосложения, восхищаясь высоким качеством его медитативного вдохновения. К тройной короне скульптора, художника, архитектора он теперь добавил лавры барда; и это общественное признание его писательского гения доставляло ему заслуженное удовольствие на склоне лет.

Собирая эти разрозненные фрагменты дальнейшей жизни Буонарроти, я могу привести здесь письмо, адресованное Бенвенуто Челлини, которое иллюстрирует его радостное принятие любой хорошей работы коллег по ремеслу:

"Мой Бенвенуто, все эти годы я знал тебя как величайшего ювелира, о котором когда-либо слышал мир, а теперь я узнаю в тебе скульптора того же качества. Мессер Биндо Альтовити показал мне свой бронзовый бюст-портрет и сказал, что это сделано вашей рукой. Я очень восхищался ею, но мне было жаль видеть, что она была выставлена в дурном свете. Если бы у нее было надлежащее освещение, она показала бы себя прекрасной работой, какой она и является".

VI

16 мая 1553 года Лионардо Буонарроти наконец женился на Кассандре, дочери Донато Ридольфи. Таким образом, исполнилось одно из самых заветных желаний, которое так долго занимало мысли его дяди. Его письма полны добрых мыслей в адрес молодой пары и благоразумных советов мужу, который не уладил все вопросы, связанные с поселением, к своему собственному удовлетворению. Микеланджело сердечно поздравил Лионардо с его счастьем и сказал ему, что намерен послать невесте красивый подарок в знак своего уважения. "Я пока не смог этого сделать, потому что Урбино был в отъезде. Теперь, когда он вернулся, я выскажу свои чувства. Они говорят мне, что прекрасное жемчужное ожерелье некоторой ценности было бы очень кстати. Я послал ювелира, друга Урбино, на поиски такого украшения и надеюсь найти его; но ничего не говорите ей, и если вы хотите, чтобы я выбрал другое изделие, пожалуйста, дайте мне знать". Это письмо заканчивается странным предостережением: "Смотрите на жизнь, размышляйте и все хорошо взвешивайте, ибо вдов в мире всегда больше, чем вдовцов". В конце концов он остановился на двух кольцах: одном с бриллиантом, другом с рубином. Он говорит Лионардо, чтобы тот оценил камни на случай, если его обманули, потому что он ничего не понимает в таких вещах; и рад со временем услышать, что драгоценности подлинные. Через положенный промежуток времени Кассандра ожидала родов, и Микеланджело переписывался со своим племянником относительно имени ребенка на случай, если это будет мальчик. - Я буду очень рад, если имя Буонаррото не исчезнет из нашей семьи, которая прожила с нами триста лет. Ребенок родился 16 мая 1544 года, оказался мальчиком и получил имя Буонаррото. Хотя у Лионардо было еще семеро детей, включая Микеланджело младшего (родился 4 ноября 1568 года), только этот Буонаррото продолжил мужскую линию семьи. Старик из Рима на склоне лет, услышав новость о рождении и смерти ребенка, смиренно заметил: "Я не удивлен; в нашей семье никогда не было больше одного ребенка одновременно, чтобы поддерживать ее в рабочем состоянии".

Крестины Буонаррото прошли с некоторой помпой, и Вазари написал Микеланджело, описав торжества. В 1554 году Козимо Медичи забросил свою сеть вокруг Сиены. Маркиз Мариньяно довел город сначала до крайности голодом, а затем и до порабощения капитуляцией. Эти факты объясняют тон ответа Микеланджело на письмо Вазари: "Ваше письмо доставило мне величайшее удовольствие, потому что оно убеждает меня в том, что вы помните бедного старика; и, возможно, еще больше потому, что вы присутствовали при триумфе, о котором вы рассказываете, когда увидели возрождение другого Буонаррото. Я сердечно благодарю вас за информацию. Но я должен сказать, что я недоволен такой помпой и показухой. Человек не должен смеяться, когда весь мир плачет. Поэтому я думаю, что Лионардо не проявил большого здравомыслия, особенно в праздновании рождества со всей той радостью, которую следовало бы приберечь для кончины того, кто хорошо жил". В этом смешении ликования и печали, недовольства и удовлетворения, мыслей о рождении и смерти есть то, что можно назвать елизаветинской ноткой — что—то вроде лирических перемежений наших драматургов.

Мы видели, что Вазари короткое время работал учеником у Микеланджело и что во время понтификата Павла III. они часто общались в Риме. С годами их дружба переросла в близость, и после 1550 года их переписка стала одним из наших важнейших источников информации. Письма Микеланджело начинаются 1 августа того же года. Вазари тогда жил и работал на герцога во Флоренции; но он спроектировал часовню для Сан-Пьетро-а-Монторио в Риме, где жил Юлий III. хотел воздвигнуть гробницы в память о своих предках, и эта работа была поручена Бартоломмео Амманати под руководством Микеланджело.

Это дело, в остальном не имевшее значения в его биографии, потребовало написания депеш, одна из которых интересна, поскольку в ней подтверждается получение знаменитой книги Вазари:

"Что касается ваших трех писем, которые я получил, то мое перо отказывается отвечать на столь высокие комплименты. Я действительно был бы счастлив, если бы в какой-то степени был таким, каким вы меня представляете, но меня бы это не заботило, за исключением того, что тогда у вас был бы слуга, который чего-то стоит. Однако я не удивлен, что ты, воскрешающий мертвых, продлеваешь жизнь живых или что ты крадешь полумертвых у смерти на бесконечный период".

Кажется, что по этому случаю он также послал Вазари сонет, сочиненный им на тему "Жизни художников". Хотя это нельзя назвать одним из его поэтических шедевров, личный интерес, связанный со стихами, оправдывает их введение здесь: —

*До сих пор карандашом и палитрой
Ты сделал свое искусство образцом высокой Природы;
Более того, ты получил от Природы ее собственный приз,
Сделав то, что она создала прекрасным, еще более прекрасным на вид.*

*Теперь, когда ваша опытная рука работает с новыми
С помощью пера и чернил была проделана более достойная работа,
То, чего раньше тебе не хватало, то, что все еще оставалось ее собственным, -
Способность давать жизнь - обретено для тебя.*

*Если бы мужчины в любом возрасте соперничали с Природой
В прекрасном мастерстве им пришлось уступить
Когда к обреченному концу годы принесли их имя.*

*Ты, возрождающий воспоминания, которые умерли,
Несмотря на Время и Природу, раскрыл
Для них и для себя вечная слава.*

Официальное положение Вазари при флорентийском герцогском дворе привело его к частым личным отношениям с Козимо Медичи. Герцог давно стремился заманить самых одаренных из своих подданных обратно во Флоренцию, но Микеланджело, хотя и оставался верным слугой семьи Медичи, не мог одобрить деспотического правления Козимо. Более того, теперь он был связан всеми узами чести, интереса и художественных амбиций, чтобы руководить работой

музея Святого Петра. Он проявил большой такт в ходе деликатных переговоров, которые велись в течение многих лет, уклонившись от заигрываний герцога, не пожертвовав своей дружбой. Желая основать свою семью во Флоренции и зарабатывать там на жизнь, он, естественно, проявил вежливость. Письмо, написанное епископом Торнабуони Джованни Франческо Лоттини в Рим, показывает, что эти попытки начались еще в 1546 году. Прелат говорит, что герцогу так не терпится вернуть "Микеланджело, божественного скульптора", что он обещает "сделать его членом сорока восьми сенаторов и предоставить ему любую должность, о которой он только попросит". Дело было приостановлено на несколько лет, но в 1552 году Козимо возобновил свои попытки и теперь начал нанимать Вазари и Челлини в качестве послов. Вскоре после окончания "Персея" Бенвенуто попросил разрешения поехать в Рим; и прежде чем отправиться в путь, он показал дружеское письмо герцога Микеланджело, прикрепленное к бюсту Биндо Альтовити. "Он прочитал это с большим доброжелательным интересом и сказал мне: "Бенвенуто, если ты напишешь ему и сможешь убедить его вернуться во Флоренцию, я сделаю его членом Сорока восьми". Соответственно, я написал письмо, полное теплоты, и предложил от имени герцога в сто раз больше, чем требовали мои комиссионные; но, не желая допустить никакой ошибки, я показал это герцогу, прежде чем запечатать, сказав его светлейшему превосходительству: "Принц, возможно, я дал ему слишком много обещаний". Он ответил: "Мишель Аньоло заслуживает большего, чем вы получили". обещал, и я окажу ему еще большую милость". На это письмо он не прислал ответа, и я видел, что герцог был сильно обижен на него".

Находясь в Риме, Челлини навел Микеланджело и возобновил свои предложения от имени герцога. То, что происходило в этом интервью, рассказано настолько наглядно, представляя деревенскую индивидуальность Урбино на сцене и давая намек на причины, по которым Микеланджело не возвращался лично во Флоренцию, что весь отрывок может быть расшифрован как приоткрывающий небольшое окно в подробности домашней жизни нашего героя:

Затем я отправился навестить Мишеля Аньоло Буонарроти и повторил ему то, что написал из Флоренции от имени герцога. Он ответил, что занят созданием музея Святого Петра и что это помешает ему покинуть Рим. Я возразил, что, поскольку он определился с моделью этого здания, он может поручить его выполнение своему человеку Урбино, который выполнит его приказы в точности. Я многое добавил о будущих милостях в виде послания от герцога. После этого он пристально посмотрел мне в лицо и сказал с саркастической улыбкой: "А ты! в какой степени вы им довольны?" Хотя я ответил, что был чрезвычайно доволен и его превосходительство очень хорошо обращался со мной, он показал, что ему известна большая часть моих неприятностей, и дал в качестве своего окончательного ответа, что ему будет трудно покинуть Рим. К этому я добавил, что он не мог поступить лучше, чем вернуться в свою страну, которой правил принц, известный своей справедливостью и величайший любитель искусств и наук, когда-либо видевший свет в этом мире. Как я уже отмечал выше, с ним был его слуга, приехавший из Урбино и много лет проработавший у него, скорее в качестве камердинера и экономки, чем кого-либо другого; это действительно было очевидно, потому что он не приобрел никаких навыков в искусстве. Поэтому, пока я давил на Мишеля Аньоло с аргументами, на которые он не мог ответить, он резко повернулся к Урбино, как бы спрашивая его мнения. Парень начал вопить в своей деревенской манере: "Я никогда не покину моего хозяина Мишеля Аньоло, пока я несдую кожу с него или он сдерет кожу со меня". Эти глупые слова заставили меня рассмеяться, и, не попрощавшись, я опустил плечи и удалился".

Это было в 1552 году. Герцог не хотел терпеть отказа, и в течение следующих восьми лет он продолжал засыпать Микеланджело приглашениями, собственноручно писал письма, нанимал своих агентов в Риме и Флоренции и работал через Вазари. Письма к Вазари этого периода полны этой темы. Микеланджело остается твердым в своем намерении остаться в Риме и не покидать церковь Святого Петра. Шли годы, немощи усиливались, и просьбы герцога становились все более и более надоедливыми для старика. Его дискомфорт, наконец, вызвал то, что можно назвать настоящим криком боли в письме к племяннику:

Что касается моего состояния, то я болен всеми неприятностями, которые обычно поражают стариков. Камень мешает мне пропускать воду. Мои поясница и спина настолько затекли, что я часто не могу подняться наверх. Что еще хуже, так это то, что мой разум сильно озабочен тревогами. Если я оставляю все удобства, которые у меня здесь есть, ради своего здоровья, я едва ли проживу три дня. И все же я не хочу терять благосклонность герцога, и мне не хотелось бы потерпеть неудачу ни в своей работе в церкви Святого Петра, ни в исполнении своего долга перед самим собой. Я молю Бога помочь и наставить меня; и если бы я заболел какой-нибудь опасной лихорадкой, я бы немедленно послал за вами".

Между тем, несмотря на свое сопротивление желаниям герцога, Микеланджело не утратил благосклонности семьи Медичи. Деликатность поведения, с помощью которой он ухитрялся сохранять и укреплять ее, действительно является одним из сильнейших свидетельств его искренности, проницательности и благоразумия. Кардинал Джованни, сын Козимо, отправился в Рим в марте 1560 года, чтобы руками папы римского быть облаченным в пурпур. По этому случаю Вазари, ехавший в свите молодого принца, отправил депеши во Флоренцию, в которых содержится несколько интересных отрывков о Буонарроти. В одном из них (29 марта) он говорит: "Мой друг Микеланджело так стар, что я не надеюсь многого от него добиться". Помимо неоднократных предложений о возвращении во Флоренцию, строительство флорентийской церкви уже шло полным ходом, и Козимо также нуждался в совете Буонарроти по поводу украшения Большого зала во Дворце Синьории. Во втором письме (8 апреля) Вазари сообщает герцогу: "Я прибыл в Рим, и сразу же после того, как преподобнейший и прославленный Медичи совершил свой въезд и принял шляпу из рук господина нашего, церемонию, которую я хотел увидеть с видом на фрески во Дворце, я отправился навестить моего друга, могущественного Микеланджело. Он не ожидал меня, и нежность, с которой он принял меня, была такой, какую проявляют старики, когда к ним неожиданно возвращаются потерянные сыновья. Он бросился мне на шею с тысячью поцелуев, плача от радости. Он был так рад видеть меня, а я его, что я не испытывал большего удовольствия с тех пор, как поступил на службу к вашему превосходительству, хотя я так многим наслаждаюсь благодаря вашей доброте. Мы говорили о величии и чудесах, которые наш Бог на небесах сотворил для вас, и он посетовал, что не может служить вам своим телом, как он готов служить своими талантами по малейшему знаку вашей воли. Он также выразил свое сожаление по поводу того, что не может прислуживать кардиналу, потому что теперь он мало может передвигаться и стал таким старым, что почти не отдыхает, и у него такое слабое здоровье, что, боюсь, он долго не протянет, если только Божья милость не сохранит его для строительства собора Святого Петра". После некоторых дополнительных подробностей Вазари добавляет, что он надеется "провести понедельник и вторник, обсуждая с Микеланджело модель Большого зала, а также композицию нескольких фресок. У меня есть с собой все необходимое, и я сделаю все возможное, оставаясь в его обществе, чтобы извлечь полезную информацию и предложения". Из "Жизни Микеланджело" Вазари мы знаем, что

планы украшения дворца были согласованы к его собственному удовлетворению и удовлетворению герцога во время этих бесед в Риме.

Позже в том же году Козимо лично прибыл в Рим в сопровождении герцогини Элеоноры. Микеланджело немедленно явился к их высочествам и был принят герцогом с особыми знаками вежливости, который пригласил его сесть рядом с собой и подробно рассказал о своих замыслах для Флоренции и некоторых открытиях, сделанных им в методе обработки порфира. Эти беседы, говорит Вазари, повторялись несколько раз во время пребывания Козимо в Риме; и когда прибыл наследный принц Флоренции дон Франческо, этот молодой дворянин выразил свое глубокое уважение к великому человеку, беседуя с ним, держа шляпу в руке.

Проект возвращения Буонарроти во Флоренцию был окончательно заброшен; но он испытал удовлетворение, почувствовав, что по прошествии более чем семидесяти лет его давняя связь с Домом Медичи осталась такой же прочной и сердечной, как и прежде. Было также утешительно сознавать, что отношения, установившиеся между ним и правящей династией Флоренции, пойдут на пользу Лионардо, на котором он теперь сосредоточил всю свою сильную семейную привязанность.

В оценке Микеланджело как человека, независимо от его выдающегося положения как художника, самым странным моментом, который поражает нас, является его постоянная озабоченность древним домом, который он так искренне хотел восстановить. Он обращался с Лионардо с величайшей жестокостью. Ничто из того, что этот племянник делал или не бездействовал, не было правильным. И все же Лионардо был единственной надеждой рода Буонарроти-Симони. Когда он женился и обзавелся детьми, старик удовлетворенно мурлыкал над ним, но только как заводчик породы; и он сделал все, что было в его силах, чтобы утвердить Лионардо в надежном положении.

VII

Возвращаясь к истории семейной жизни Микеланджело, мы должны рассказать о двух печальных событиях, произошедших с ним в конце 1555 года. 28 сентября он написал Лионардо: "Плохие новости о Джисмондо глубоко огорчают меня. У меня тоже есть проблемы со здоровьем, и помимо этого у меня много неприятностей. В дополнение ко всему этому, Урбино уже три месяца лежит со мной в постели больной и так неподвижен, что причиняет мне много хлопот и беспокойства". Джисмондо, состояние которого ухудшалось все лето, скончался 13 ноября. Его брат в Риме был слишком поглощен смертельной болезнью своего старого друга и слуги Урбино, чтобы выразить глубокую скорбь. "Ваше письмо сообщает мне о смерти моего брата Джисмондо, которая является причиной моего серьезного горя. Мы должны набраться терпения; и поскольку он умер в здравом уме и со всеми таинствами Церкви, да будет восхвален Бог. Я здесь в великой скорби. Урбино все еще в постели, и он очень серьезно болен. Я не знаю, что из этого выйдет. Я чувствую эту беду, как если бы он был моим собственным сыном, потому что он прожил у меня на службе двадцать пять лет и был очень предан. Поскольку я стар, у меня нет времени сформировать другого слугу для моей цели, и поэтому я чрезвычайно опечален. Если же вы знаете какого-нибудь набожного человека, я прошу вас вознести молитвы Богу о его выздоровлении".

В следующем письме дается краткий отчет о его смерти:—

"Сообщаю вам, что вчера, 3 декабря, в четыре часа дня Франческо по имени Урбино ушел из этой жизни, к моему величайшему сожалению. Он оставил меня тяжело пораженной; более того, было бы приятнее умереть вместе с ним, такова любовь, которую я питала к нему. Меньшей, чем эта любовь, он не заслуживал, ибо вырос достойным человеком, полным веры и преданности. Итак, я чувствую себя так, словно его смерть оставила меня без жизни, и я не могу обрести душевную легкость. Поэтому я был бы рад увидеть вас, только я не могу понять, как вы можете уехать из Флоренции из-за своей жены.

Вазари он писал по этому поводу еще более страстно:

"Я не умею хорошо писать, но в ответ на твое письмо скажу несколько слов. Ты знаешь, что Урбино мертв. Я должен выразить величайшую благодарность Богу, в то же время моя собственная потеря тяжела, а скорбь бесконечна. Милость, которую Он мне подарил, заключается в том, что, хотя Урбино сохранил мне жизнь при жизни, его смерть научила меня умирать без неудовольствия, скорее с глубоким и искренним желанием. Он был со мной двадцать шесть лет и нашел его безмерно верным и искренним. Теперь, когда я сделал его богатым и думал сохранить его в качестве прислуги и остатка моей старости, он исчез с моих глаз; и у меня не осталось другой надежды, кроме надежды снова увидеть его в Раю. Бог дал нам хорошее основание для этой надежды на чрезвычайно счастливый конец его жизни. Даже больше, чем смерть, ему было больно оставлять меня в живых в этом коварном мире, с таким количеством неприятностей; и все же лучшая часть меня ушла вместе с ним, и мне не осталось ничего, кроме бесконечного горя. Я рекомендую вам себя и прошу вас, если это вас не затруднит, извиниться перед мессером Бенвенуто (Челлини) за то, что я не ответил на его письмо. Душевное расстройство, от которого я страдаю, размышляя об этих вещах, не позволяет мне писать. Передайте ему от меня привет и примите мои наилучшие пожелания".

Насколько трепетно мысль Микеланджело относилась к Урбино, видно из этого сонета, адресованного в 1556 году монсеньору Лодовико Беккаделли:

*Божья благодать, крест, наши беды умножились,
Мы встретимся на небесах, я это прекрасно знаю:
Но прежде чем мы сдадимся, наше дыхание на земле внизу,
Зачем отказывать себе в небольшом утешении?
Хотя моря, горы и трудные пути разделяют
Наши ноги разъезжаются, ни мороз, ни снег
Не могут вернуть душе ее древнюю любовь; или эго;
Крылья мысли не были связаны ни цепями, ни узами.
Уносимый этими крыльями, я живу с тобой, да,
И плачу, и говорю о моем мертвом Урбино,
Который, будь он жив, сейчас, возможно, был бы...
Ибо так было задумано — твоим гостем, так же как и мной.
Предупрежденный его смертью, я иду другим путем
Встретиться с ним там, где он ждет, чтобы жить со мной.*

Своим завещанием, датированным 24 ноября 1555 года, Урбино, настоящее имя которого было Франческо дельи Амадори из Кастель-Дуранте, назначил своего старого друга и хозяина одним из своих душеприказчиков и главным опекуном своей вдовы и детей. В трасте указаны некие

Розо де Розис и Пьетро Филиппо Вандини, оба из Кастель Дуранте; и они управляли поместьем. Однако Микеланджело, очевидно, был главным авторитетом. Обширная переписка, сохранившаяся в архивах Буонарроти, доказывает это, поскольку она состоит из многочисленных писем, адресованных душеприказчиками Урбино и семьей из Кастель Дуранте и других мест старому скульптору в Риме. Урбино женился на женщине с прекрасным характером и высоким интеллектом по имени Корнелия Колоннелли. Два ее письма напечатаны Готти и заслуживают изучения из-за силы их стиля и возвышенности чувств. Однако он не использовал другие документы, все из которых представляют определенный интерес, поскольку дают довольно полное представление о частной семье и ее неприятностях, в то время как они иллюстрируют добросовестную преданность, с которой Микеланджело исполнял свои обязанности попечителя. У Урбино был брат, также проживавший в Кастель Дуранте, знаменитый ученик Рафаэлла по фресковой живописи Иль Фатторино. Этот человек и Вандини вместе с Корнелией, ее родителями и ее вторым мужем Джулио Брунелли написали письма в Рим о благополучии детей и финансовых делах поместья. Соисполнитель Розо де Розис не писал; из одного из писем Корнелии следует, что он не проявлял активного интереса к трасту, в то время как Брунелли даже жалуется, что он удержал деньги, которые по закону причитались наследникам. Одной из первых обязанностей Микеланджело было позаботиться о том, чтобы Корнелия нашла подходящего мужчину для своего второго мужа. Ее родителям не терпелось увидеть ее замужем, поскольку они сами были стары и им не хотелось оставлять сравнительно молодую вдову одну в мире с таким количеством детей, о которых нужно было заботиться. Сначала их выбор пал на очень нежелательного человека по имени Сант-Аньоло, молодого человека с распутными привычками, испорченным телосложением, дурным характером и без состояния. Она решительно отказалась подписать брачный контракт; и несколько месяцев спустя снова написала своему опекуну, чтобы сообщить, что найдена подходящая партия в лице Джулио Брунелли из Губбио, молодого доктора юридических наук, проживавшего в то время в Кастель-Дуранте в качестве подеста. Подозрения Микеланджело, должно быть, были вызваны недостойным поведением ее родителей в деле Сант-Аньоло, поскольку мы предполагаем, что сначала он отказался санкционировать этот второй брак. Корнелия и родители написали ему еще раз, заверяя, что Брунелли - превосходный человек, и умоляя его не слушать злобных сплетен. 15 июня на сцене появляется сам Брунелли, объявляющий о своей женитьбе на Корнелии, представляющийся Микеланджело с точки зрения приличия и заверяющий его, что дети Урбино нашли второго отца. Он снова пишет 29 июля, на этот раз, чтобы сообщить о том факте, что Il Fattorino распространил ложные слухи о том, что он и Корнелия намерены покинуть Кастель Дуранте и бросить детей. Их опекун не должен верить таким досужим сплетням, поскольку они оба искренне привязаны к детям и намерены сделать для них все возможное. Семейные разногласия начали нарушать их покой. В течение следующих нескольких месяцев Брунелли обнаруживает, что он не может действовать ни с Фатторино, ни с Вандини; Приданое Корнелии не выплачено; Розо отказывается возвращать деньги, причитающиеся наследникам; только Микеланджело может решить, что следует сделать для поместья и его подопечных. Фатторино пишет, что Вандини отказался от траста и что никакие уговоры Брунелли и его собственные не могут заставить его возобновить его. Что касается его самого, то он решил не нести это бремя в одиночку. У него есть свой магазин, за которым нужно присматривать, и он не позволит, чтобы его беспокоили. К несчастью, ни один из ответов Микеланджело не сохранился. У нас есть только одно из его писем к Корнелии, которое показывает, что она хотела отдать своего сына и его крестника Микеланджело под его опеку в Риме. Он ответил, что не чувствует себя в состоянии взять на себя такую ответственность. "Не следовало бы посылать

Микеланджело, учитывая, что у меня некому управлять домом и нет служанок; мальчик еще нежного возраста, и могут произойти вещи, которые вызовут у меня крайнее раздражение. Более того, герцог Флорентийский в течение последнего месяца делал мне самые выгодные предложения и оказывал сильное давление на меня, чтобы я вернулся домой. Я выпросил время, чтобы привести в порядок свои дела здесь и оставить больницу Святого Петра в надлежащем порядке. Поэтому я рассчитываю остаться в Риме на все лето; и когда я улажу свои и ваши дела с Монте-делла-Феде, я, вероятно, перееду во Флоренцию этой зимой и поселюсь там навсегда. Я уже стар, и у меня нет времени возвращаться в Рим. Я поеду через Урбино; и если вы пожелаете отдать мне Микеланджело, я привезу его во Флоренцию с большей любовью, чем сыновей моего племянника Лионардо, и научу его всему, чему, как я знаю, хотел научить его отец".

VIII

1556 год ознаменовался экскурсией Микеланджело в горный район Сполето. Антииспанская политика Павла IV вынудила вице-короля Неаполя провести грандиозную военную демонстрацию. Соответственно, герцог Альва во главе мощного отряда 1 сентября покинул Неаполь и вторгся в Кампанию. Римляне опасались повторной осады и разграбления; не без оснований, хотя истинной целью экспедиции было заставить вспыльчивого папу подчиниться. Вспоминая склонность Микеланджело к панике, невозможно не связать его осеннее путешествие с желанием сбежать от неприятностей в Риме. 31 октября он написал Лионардо, что предпринял паломничество в Лорето, но, почувствовав усталость, остановился отдохнуть в Сполето. Пока он был там, из Рима в спешном порядке прибыл гонец с приказом о его немедленном возвращении. Теперь он снова чувствует себя там как дома, насколько позволяют тревожные обстоятельства того времени.

Позже он сказал Вазари: "Недавно я получил огромное удовольствие, хотя и приобретенное ценой больших неудобств и расходов, в горах Сполето, посетив этих отшельников. Следовательно, я вернулся в Рим меньше чем наполовину, ибо, по правде говоря, покоя можно найти только в лесу". Это единственный отрывок во всей переписке Микеланджело, в котором прослеживается хоть малейшее сочувствие к дикой природе. Даже здесь мы не можем претендовать на то, что обнаруживаем интерес к пейзажу или истинное понимание сельской жизни. По сравнению с Римом и герцогом Альвским эти уединенные холмы среди каштановых рощ казались ему обителями древнего покоя. Вот и все; но когда имеешь дело с человеком, столь сурово нечувствительным к очарованию внешнего мира, приходится довольствоваться малым.

В связи с этим кратким пребыванием в Сполето я представлю вам два письма, написанные Микеланджело архиепископом Рагузским с его престола. Первое датировано 28 марта 1557 г. и было отправлено в Сполето, вероятно, под впечатлением того, что Буонарроти еще не вернулся в Рим. Посетовав на неустроенное состояние общественных дел, архиепископ добавляет: "Берегите свое телесное здоровье; что касается здоровья вашей души, я уверен, что вы не можете быть больны, зная, какое благоразумие и набожность поддерживают вас в постоянном общении". Второе письмо последовало с интервалом в год, 6 апреля 1558 г., и давало трогательную картину дискомфорта кроткого старого прелата в его далматинском епископстве. Он называет Рагузу "моим чрезвычайно плохо возделанным виноградником. Часто плотский человек во мне восстает и тоскует по Италии, по родственникам и друзьям; но дух держит

желание в узде и заставляет его удовлетворяться тем, что угодно нашему Господу". Хотя биографическая значимость этих отрывков невелика, я рад, описывая в общих чертах характер Буонарроти, пролить дополнительный свет на его приятные качества и показать, как высоко ценили его люди самой чистой жизни.

IX

В немощах старости Микеланджело не было ничего особенно серьезного. Впервые мы слышим о дизурии, от которой он страдал, в 1548 году. Он пишет Лионардо, благодаря его за груши: "Я должным образом получил маленький бочонок груш, который вы мне прислали. Их было восемьдесят шесть. Тридцать три из них я отправил папе римскому, который похвалил их как прекрасные и которому они понравились. В последнее время у меня были большие трудности из-за дизурии. Однако сейчас мне лучше. И поэтому я пишу вам, главным образом, чтобы какой-нибудь болтун не нацарапал тысячу лжи, чтобы заставить вас вздрогнуть". Весной 1549 года он говорит, что врачи считают, что он страдает от зубного камня: "Боль сильная и мешает мне спать. Они предлагают мне попробовать минеральные воды Витербо, но я не смогу поехать туда раньше начала мая. В остальном, что касается моего физического состояния, я почти такой же, каким был в тридцать лет. Это зло подкралось ко мне из-за великих тягот моей жизни и беспечности". Несколько дней спустя он пишет, что определенная вода, которую он принимает, будь то минеральная или лекарственная, произвела благотворные изменения. Следующие письма очень жизнерадостны, и наконец он может написать: "Что касается моей болезни, то мое здоровье значительно улучшилось, и у меня появилась надежда, к большому удивлению многих; потому что люди считали меня пропащим человеком, и я в это верил. У меня был хороший врач, но я больше верю в молитвы, чем в лекарства". Его лечащим врачом был очень известный человек, Реалдо Коломбо. Летом того же года он рассказывает Лионардо, что последние два месяца пьет воду из фонтана, расположенного в сорока милях от Рима. "Я должен запастись им и больше ничего не пить, а также использовать его в кулинарии и соблюдать правила жизни, к которым я не привык".

Хотя непосредственная опасность, исходящая от математического анализа, миновала, Микеланджело с каждым годом становился все слабее. Мы уже видели, как он писал Лионардо, когда Козимо Медичи уговаривал его приехать во Флоренцию в 1557 году. В его переписке с Лионардо часто встречаются отрывки, подобные следующему: "Писательство - величайшее раздражение для моей руки, моего зрения, моего мозга. Так действует старость!" "Я продолжаю переносить старость, насколько это в моих силах, со всеми бедами и неудобствами, которые она влечет за собой; и я рекомендую себя Тому, кто может мне помочь". Было естественно, что после того, как он прожил обычный срок жизни и был поражен такой серьезной болезнью, как каменная болезнь, его мысли приняли серьезный тон. Так, он пишет Лионардо: "Эта болезнь заставила меня задуматься о том, чтобы привести дела своей души и тела в больший порядок, чем я должен был бы сделать. Соответственно, я составил приблизительный набросок завещания, которое отправлю вам со следующим курьером, если смогу, и вы сможете сказать мне, что вы думаете". Завещание предусматривало, что Джисмондо и Лионардо Буонарроти должны быть его сонаследниками, без права раздела имущества. Это практически оставило Лионардо его единственным наследником после пожизненного владения Джисмондо частью имущества. Однако, похоже, это не было выполнено, поскольку Микеланджело умер без завещания. Вероятно, он счел, что проще всего позволить Лионардо стать его генеральным наследником в силу простого хода событий. В то же время теперь он проявлял больше, чем

обычно, щедрости в благотворительности. Лионардо часто поручали разыскать бедную и воспитанную семью, живущую в приличных условиях, *poveri vergognosi*, как называли таких людей итальянцы. Деньги должны были передаваться им в строжайшей тайне, и способ, который предложил Микеланджело, состоял в том, чтобы дать дочери приданое или оплатить ее поступление в монастырь. Было высказано предположение, что такой метод стремления принести пользу достойным беднякам обозначал болезненную склонность в натуре Микеланджело; но любой, кто знаком с итальянскими обычаями Средневековья и Возрождения, должен знать, что не было ничего более обычного, чем давать приданое бедным девушкам или отправлять их в женские монастыри в порядке благотворительности. Урбино, например, своим завещанием обязал своих душеприказчиков обеспечить брак двух честных девушек с приданым по двадцать флоринов за каждой в течение четырех лет после его смерти.

Религиозные сонеты, которые, безусловно, являются одними из лучших произведений Микеланджело, относятся к этому периоду. Письмо Вазари от 10 сентября 1554 года он начинает так: "Вы, вероятно, скажете, что я стар и сошел с ума, думая о написании сонетов; но поскольку многие люди утверждают, что я нахожусь во втором детстве, я счел за благо действовать соответственно". Затем следует это великолепное стихотворное произведение, в котором с возвышенным достоинством выражены самые искренние чувства благочестивого сердца:

*Теперь моя жизнь плывет по штормовому морю,
Как хрупкая кора, достигла той широкой крепости, куда приглашены все
, прежде чем наступит окончательный расчет
О добре и зле в вечности.
Теперь я хорошо знаю, как эта нежная фантазия
Что сделало мою душу поклонницей и рабыней
Земное искусство тщетно; как преступно
Это то, к чему все мужчины стремятся неохотно.
Те любовные мысли, которые были так легко одеты,
Кем они становятся, когда двойная смерть близка?
Одного я знаю наверняка, другого боюсь.
Ни живопись, ни скульптура теперь не могут успокоить
Моя душа, которая обращается к Его великой любви на небесах,
Чьи руки были распростерты, чтобы обнять нас на кресте.*

Второй сонет, вложенный в письмо к Вазари, звучит следующим образом:

*Мирские басни были украдены
Время, которое у меня было для размышлений о Боге;
Его милость похоронен под землей забвения,
Отсюда всегда прорастает злосчастный урожай грехов.*

*То, что делает другого мудрым, сбивает меня с пути истинного,
Медленно осознаю, по какому дурному пути я шел:
Надежда угасает, но желание все еще восходит, чтобы Бог
Да освободит меня от любви к себе, моего верного увядания.*

*Сократи половину моего пути с земли на небеса!
Дорогой Господь, я не могу подняться даже наполовину
Если Ты не поможешь мне в этом паломничестве.
Научи меня ненавидеть мир, который так мало стоит,
И все те прекрасные вещи, которые я обнимаю и ценю,
Эта бесконечная жизнь, предшествующая смерти, может быть моей платой.*

Еще на семидесятом году жизни Микеланджело приучил себя размышлять о смерти как о профилактическом средстве от напрасных развлечений и любовной страсти. "Я могу напомнить вам, что человек, который хотел бы вернуться к самому себе и наслаждаться им, должен не столько предаваться веселью и празднествам, сколько думать о смерти. Эта мысль - единственная, которая помогает нам познать самих себя, которая удерживает нас вместе узами нашей собственной природы, которая не дает нам быть украденными родственниками, друзьями, великими гениями, честолюбием, алчностью и теми другими грехами и пороками, которые уводят человека от самого себя, держат его обезумевшим и рассеянным, никогда не позволяя ему вернуться к себе и воссоединить своиразрозненные части. Чудесно действие этой мысли о смерти, которая, хотя и разрушает все сущее по своей природе, сохраняет и поддерживает тех, кто думает о смерти, и защищает их от всех человеческих страстей". Он поддерживает эту позицию, декламируя сочиненный им мадригал, чтобы показать, что мысль о смерти — величайший враг любви:

*На самом деле не смерть, а ужасная мысль о смерти
Спасает и лишает жизни
Меня от бессердечной красавицы, которая убивает меня:
И должен, возможно, когда-нибудь
Всепожирающее пламя слишком яркое,
я нахожу для своего печального положения
Никакой помощи, кроме как от формы смерти, запечатленной в моем сердце;
Поскольку там, где царит смерть, любовь должна жить отдельно.*

Таким образом, Микеланджело тем или иным образом использовал мысль о смерти как мистагога своего духа в храме вечного — [греч.: *ta aidia*], *die bleibenden Verhältnisse*— и как средство поддержания самоконтроля и самосогласованности среди постоянно меняющихся иллюзий человеческой жизни. Это объясняет, почему в своих любовных сонетах он редко говорит о плотской красоте, кроме как как о проявлении божественной идеи, которая будет яснее для души после смерти, чем в теле.

Когда его жизнь подходила к концу, друзья Микеланджело не были неестественно обеспокоены его состоянием. Хотя у него был довольно хороший слуга в лице Антонио дель Францезе и его окружали такие доброжелатели, как Томмазо Кавальери, Даниэле да Вольтерра и Тиберิโอ Кальканьи, все же он вел очень уединенный образ жизни, и они чувствовали, что его следует защищать. Вазари сообщает нам, что он в частном порядке общался с Аверардо Серристоры, послом герцога в Риме, рекомендуя назначить подходящую экономку и установить надлежащий контроль над людьми, часто посещавшими его дом. Было очень желательно, чтобы в случае

внезапного несчастного случая его рисунки и произведения искусства не были разбросаны, а то, что принадлежало С. Петровский, Лаврентийской библиотеке и ризнице должны быть должным образом переданы. Лионардо Буонарроти, должно быть, получил аналогичный совет из Рима, поскольку сохранилось гневное письмо, в котором Микеланджело, нетерпеливый до последнего вмешательства, буквально набрасывается на него: —

"Из вашего письма я понял, что вы доверяете некоторым завистливым и негодяйским людям, которые, поскольку они не могут управлять мной или ограбить меня, пишут вам много лжи. Это шайка шулеров, а ты настолько глуп, что веришь тому, что они говорят о моих делах, как будто я младенец. Избавьтесь от них, скандальных, завистливых, прожигающих жизнь негодяев. Что касается моих страданий от бесхозяйственности, о которой вы пишете, я говорю вам, что я не мог бы жить лучше, мне бы более верно служили и заботились обо мне во всем. Что же касается того, что меня ограбили, на что, я думаю, вы намекаете, то уверяю вас, что в моем доме есть люди, которым я могу доверять и на которых можно положиться. Поэтому займись своей собственной жизнью и не думай о моих делах, потому что я знаю, как позаботиться о себе, если это необходимо, и не являюсь младенцем. Держись молодцом".

Это последнее письмо Лионардо. Удивительно, что переписка Микеланджело со своим отцом, с Луиджи дель Риччо, с Томмазо деи Кавальери и со своим племянником, которых он искренне любил, заканчивается на ноте раздражения и гнева. Факт, несомненно, случайный. Но он странный.

X

У нас часто был случай замечать крайнюю боль, причиняемую друзьям Микеланджело его необоснованной раздражительностью и готовностью верить пагубным отзывам о них. Эти недостатки характера в какой-то степени оправдывали его репутацию дикаря, и их следует отнести к наиболее характерным чертам его личности. Поэтому я добавлю еще три случая того же рода, которые попали в поле моего зрения при изучении неотредактированных документов архива Буонарроти. Джованни Франческо Фаттуччи был, как мы хорошо знаем, его самым близким другом и доверенным советником в течение долгих и трудных лет, когда велись переговоры с наследниками папы Юлия; тем не менее, существует одно письмо с искренней скорбью от этого замечательного человека, датированное 14 октября 1545 года, которое показывает, что по какой-то необъяснимой причине Микеланджело внезапно решил не доверять ему. Фаттуччи начинает с заявления, что он совершенно невиновен в вещах, в которые его друг слишком легковерно поверил на основании сплетен. Он выражает глубочайшее сожаление по поводу такого несправедливого и подозрительного обращения. Из письма видно, что он был скорее обижен, чем обижен. Другой документ, подписанный Франческо Сангалло (сыном его старого друга Джулиано), без даты, но, очевидно, написанный, когда они оба были во Флоренции, а следовательно, до 1535 года, несет в себе то же бремя претензий. Детали достаточно живописны, чтобы оправдать перевод отрывка. Выразив удивление по поводу привычки Микеланджело избегать его общества, он продолжает: "И вот, сегодня утром, не думая, что я могу вас раздражать, я подошел и заговорил с вами, и вы приняли меня с очень угрюмым выражением лица. И в тот вечер, когда я встретил вас на пороге с Граначчи, и вы оставили меня у лавки Пьетро Осайо, и на другой день утром в Сан-Спирито, и сегодня, это показалось мне чрезвычайно странным, особенно в присутствии Пилото и стольких других. Я не могу отделаться от мысли, что вы, должно быть, затаили на меня какую-то обиду; но я

удивляюсь, что вы не открываете мне своего мнения, потому что это может быть что-то совершенно ложное ". Письмо заканчивается искренним протестом в том, что он всегда был настоящим и преданным другом. Он умоляет разрешить ему прийти и прояснить этот вопрос в беседе, добавляя, что скорее потеряет расположение всего мира, чем Микеланджело.

Третье письмо несколько иное по тону и не такое интересное лично. Тем не менее, оно иллюстрирует нервозность и опасения, в которых постоянно жили знакомые Микеланджело. Художник, широко известный как Россо Фиорентино, находился с визитом в Риме, где изучал сикстинские фрески. Похоже, они не совсем понравились ему, и он высказал свое мнение несколько чересчур свободно на публике. Теперь он пишет длинное замысловатое послание, полное лести, чтобы оправдаться в том, что обесценил работы Микеланджело. Люди говорили, что "когда я приехал в Рим и вошел в часовню, расписанную вашей рукой, я воскликнул, что не собираюсь перенимать эту манеру". Один из учеников Буонарроти был особенно оскорблен. Россо протестует, что этот человек ему скорее нравится за его преданность; но он хочет устранить любое впечатление, которое могло сложиться у Микеланджело о его собственной непочтительности или недостатке восхищения. Единственное, о чем он больше всего заботится, - это не потерять расположение великого человека.

В заключение этого расследования следует добавить, что каким бы горячим и поспешным ни был Микеланджело и с какой бы готовностью он ни прислушивался к слухам, он ухитрялся восстанавливать разорванные нити дружбы с людьми, которым причинил боль своей раздражительностью.

ГЛАВА XV

Я

Зимой 1563-64 годов друзья Микеланджело в Риме стали чрезвычайно беспокоиться о его здоровье и время от времени информировали Лионардо Буонарроти о его действиях. После Нового года стало ясно, что он не сможет долго вести свой прежний образ жизни. Хотя через несколько месяцев ему исполнилось девяносто, он упорно выезжал за границу в любую погоду и отказывался окружать себя удобствами, подобающими человеку его положения и почтенного возраста. 14 февраля у него, кажется, было что-то вроде припадка. Тиберио Кальканьи в письме в тот день Лионардо выражает свою серьезную тревогу: "Прогуливаясь сегодня по Риму, я слышал от многих людей, что мессер Микеланджело болен. Поэтому я сразу же отправился навестить его, и, хотя шел дождь, я нашел его на улице, идущим пешком. Когда я увидел его, я сказал, что не считаю правильным и пристойным для него разгуливать по городу в такую погоду. "Чего ты хочешь?" он ответил: "Я болен и нигде не могу найти покоя". Неуверенность в его речи, а также выражение и цвет его лица заставили меня почувствовать крайнее беспокойство за его жизнь. Возможно, конец наступит не прямо сейчас, но я очень боюсь, что он не за горами ". Микеланджело больше не выходил из дома, но провел следующие четыре дня, частично полулежа в кресле, частично в постели. 15-го числа следующего дня Диомед Леони написал Лионардо, приложив письмо, написанное рукой Даниэле да Вольтерра, которое подписал Микеланджело. Старик почувствовал приближение своего конца и пожелал повидать племянника. "Из письма ты узнаешь, насколько он болен и что он хочет, чтобы ты приехал в Рим. Вчера ему стало плохо. Поэтому я призываю вас приехать немедленно, но делайте это с достаточной осмотрительностью. Дороги сейчас плохие, и вы не привыкли путешествовать по почте. Учитывая это, вы подвергнетесь некоторому риску, если придете сюда в спешке. Не

торопясь в пути, вы можете почувствовать себя непринужденно, если вспомните, что мессер Томмазо деи Кавальери, мессер Даниэле и я здесь, чтобы оказать всю возможную помощь в ваше отсутствие. Рядом с нами Антонио, старый и верный слуга твоего дяди, будет полезен в любой службе, которую от него можно ожидать ". Диомид повторяет свой совет Лионардо не рисковать, путешествуя слишком быстро. "Если болезнь предвещает беду, которую, не дай Бог, вы не смогли бы с максимальной поспешностью прибыть вовремя.... Я оставил его только что, вскоре после восьми часов вечера, в полном здравии ума и спокойствии, но угнетенным продолжающейся сонливостью. Это так разозлило его, что сегодня между тремя и четырьмя пополудни он попытался отправиться на верховую прогулку, как обычно делает каждый вечер в хорошую погоду. Холодная погода и слабость в голове и ногах помешали ему; поэтому он вернулся к камину и устроился в мягком кресле, которое он предпочитает кровати". Никакое улучшение не вселило луч надежды в друзей Микеланджело, и два дня спустя, 17-го, Тиберิโอ Калканьи возобновил переписку с Лионардо: "Это письмо умоляет вас ускорить ваш приезд, насколько это возможно, даже несмотря на неблагоприятную погоду. Теперь ясно, что наш дорогой мессер Микеланджело должен покинуть нас навсегда, и он должен иметь утешение увидеть вас ". На следующий день, 18-го, Диомид Леони снова написал: "Он умер, не составив завещания, но в поведении совершенного христианина, этим вечером, по поводу "Аве Мария". Я присутствовал при этом вместе с мессером Томмазо деи Кавальери и мессером Даниэле да Вольтерра, и мы привели все в такой порядок, чтобы вы могли отдыхать со спокойной душой. Вчера Микеланджело послал за нашим другом мессером Даниэле и умолял его пожить в этом доме до вашего приезда, и он это сделает".

Было незадолго до пяти часов пополудни 18 февраля 1564 года, когда Микеланджело испустил свой последний вздох. Врачами, которые ухаживали за ним до конца, были Федерико Донати и Герардо Фиделиссими из Пистойи. Вазари сообщает, что в свои последние минуты "он составил свое завещание в трех предложениях, предавая свою душу в руки Бога, свое тело земле, а свое имущество своим ближайшим родственникам; предписывая этим последним, когда придет их час, подумать о страданиях Иисуса Христа".

На следующий день, 19 февраля, Аверардо Серристоры, флорентийский посланник в Риме, отправил герцогу депешу, в которой сообщал ему о кончине Микеланджело: "Сегодня утром, согласно договоренности, которую я заключил, губернатор прислал провести инвентаризацию всех предметов, найденных в его доме. Их было немного, и очень мало рисунков. Однако то, что там было, они должным образом зарегистрировали. Самым важным предметом была шкатулка, запечатанная несколькими печатями, которую губернатор приказал вскрыть в присутствии мессера Томмазо деи Кавальери и маэстро Даниэле да Вольтерра, за которыми Микеланджело послал перед своей смертью. В нем было найдено около семи или восьми тысяч крон, которые теперь были депонированы у банкиров Убальдини. Это был приказ, отданный губернатором, и те, кого это касается, должны будут отправиться туда за деньгами. Жильцы дома будут проверены на предмет того, не унесли ли из него что-нибудь. Предполагается, что этого не было. Что касается рисунков, говорят, что он сжег то, что было при нем, перед смертью. Все, что там есть, будет передано его племяннику, когда он приедет, и об этом ваше превосходительство сможет ему сообщить".

Предметами искусства, обнаруженными в доме Микеланджело, были замурованная статуя Святого Петра, незаконченный Христос с другой фигурой и статуэтка Христа с крестом, напоминающая изображение Христа Святой Марии Сопры Минервы. Также были внесены в

каталог десять оригинальных рисунков, один из которых (Пьета) принадлежал Томмазо деи Кавальери; другой (Прозрение) был передан нотариусу, а остальные перешли во владение Лионардо Буонарроти. Касса, которую опечатали Томмазо деи Кавальери и Диомеде Леони, была передана Убальдини, а от них в конце февраля она перешла к Лионардо Буонарроти.

//

Лионардо отправился по почте в Рим, но прибыл туда только через три дня после смерти своего дяди. Он сразу же начал принимать меры для перевозки останков Микеланджело во Флоренцию, согласно желанию старика, часто высказываемому и торжественно повторяемому за два дня до его смерти. Тело было передано на хранение в церковь Святого Апостола, где похороны были отпразднованы с подобающей помпой всеми флорентийцами Рима и художниками всех мастей. Римляне привыкли считать Буонарроти одним из своих, и, когда за границу распространился слух о том, что он выразил желание быть похороненным во Флоренции, они отказались этому верить и начали возводить достойный памятник в его память в церкви Св. Апостолов. Чтобы добиться своей цели, Лионардо был вынужден выкрасть тело и отправить его под видом коммерческого товара на таможенную Флоренции. Вазари написал ему из этого города 10 марта, сообщив, что упаковочный ящик прибыл должным образом и был оставлен под пломбами до его, Лионардо, прибытия на таможенную.

Примерно в это же время были разработаны два плана по возведению памятников в память о Микеланджело. План, начатый римлянами сразу после его смерти, пошел своим чередом, и в результате получилась гробница в СС. Апостоли, которая, несомненно, должна была стать статуей-портретом этого человека. Вазари получил от Лионардо Буонарроти заказ на возведение гробницы в Сан-Кроче. Переписка последнего как с Вазари, так и с Якопо дель Дука, который наблюдал за римским памятником, на некоторое время останавливается на этих гробницах. К чести Вазари, он хотел поместить Пьету, которую разбил Микеланджело, над гробницей Сан-Кроче. Он пишет по этому поводу следующими словами: "Когда я размышляю о том, что Микеланджело утверждал, как это хорошо известно также Даниэле, мессеру Томмазо деи Кавальери и многим другим его друзьям, что он делал Пьету из пяти фигур, которую он сломал, чтобы она служила для его собственной гробницы, я думаю, что его наследнику следовало бы поинтересоваться, как она попала во владение Бандини. Кроме того, в группе есть старик, представляющий личность скульптора. Поэтому я умоляю вас принять меры для возвращения этой Пьеты, и я использую ее в своем проекте. Пьерантонио Бандини очень вежлив и, вероятно, согласится. Таким образом, вы наберете несколько очков. Вы назначите для гробницы вашего дяди группу, которую он планировал разместить там, и вы сможете передать статуи на Виа Мозза его превосходительству, получив взамен достаточно денег, чтобы завершить строительство памятника". Каталога мраморных скульптур с Виа Мозза во Флоренции, где находилась мастерская Микеланджело, я не видел, но они определенно включали "Виктори", вероятно, также "Адониса" и "Аполлино". Была некоторая мысль о том, чтобы приспособить "Виктори" к могиле в Сан-Кроче. Вазари, однако, сомневался, что эта группа может быть применена в каком-либо убедительном аллегорическом смысле к Буонарроти как человеку или как художнику.

В конце концов, как мы знаем, весьма посредственный памятник по проекту Вазари, который до сих пор существует в Сан-Кроче, был возведен за счет Лионардо Буонарроти, герцог поставлял достаточное количество мрамора.

Здесь следует упомянуть, что весной 1563 года Козимо основал Академию изящных искусств под названием "Искусство Дисеньо". Она объединила всех художников, архитекторов и скульпторов Флоренции в своего рода гильдию с привилегиями, рангами, почестями и офицерскими званиями. Герцог снизошел до того, чтобы стать первым президентом этой академии. Следующим за ним Микеланджело был единогласно избран всеми членами клуба их неоспоримым руководителем, "поскольку в этом городе, а может быть, и во всем мире, нет мастера более превосходного в трех искусствах". Первой крупной работой, к которой герцог надеялся привлечь гильдию, было завершение строительства ризницы в Сан-Лоренцо. Письмо Вазари Микеланджело показывает, что до этого времени ни одна из статуй не была установлена на своих местах и что предполагалось добавить большое количество фигур, а также украсить пустые места в стенах фресками. Все лучшие художники того времени, включая Джан Болонью, Челлини, Бронзино, Триболо, Монтелупо, Амманати, предложили свою добровольную помощь, "поскольку ни один из нас не научился в этой ризнице, или, скорее, в этой нашей школе, тому совершенству, которым он обладает в искусстве дизайна". Мы уже слишком хорошо знаем, что этот план так и не был осуществлен, вероятно, отчасти потому, что быстро убывающие силы Микеланджело помешали ему снабдить этих нетерпеливых художников необходимыми рабочими чертежами. Стремление Козимо завладеть любыми эскизами, оставшимися в Риме после смерти Буонарроти, можно объяснить этим проектом завершения работ, начатых в Сан-Лоренцо.

Итак, после известия о смерти Микеланджело их заместитель, дон Винченцо Боргини, созвал академиков, чтобы обсудить наилучший способ воздать ему почести и отпраздновать его погребение с подобающей помпой. Было решено, что все ведущие художники должны внести свой вклад, каждый в своей области, в возведение великолепного катафалка, и для наблюдения за его исполнением был избран подкомитет из четырех человек. Это были Анджело Бронзино и Вазари, Бенвенуто Челлини и Амманати, друзья покойного и люди высочайшего уровня в двух областях живописи и скульптуры. Для церемонии была выбрана церковь Святого Лоренцо; оратором был назначен Бенедетто Варчи. Боргини, в качестве лейтенанта или официального представителя, получил согласие герцога на этот план, который впоследствии был приведен в исполнение, как мы увидим в свое время.

Несмотря на то, что Вазари написал Лионардо о том, что гроб его дяди был оставлен в Догане, кажется, что его перенесли в самый день прибытия, 11 марта, в Молельню Ассунты, расположенную под церковью Сан-Пьетро Маджоре. На следующий день художники, скульпторы и архитекторы недавно основанной академии собрались на этом месте, намереваясь тайно передать тело Сан-Кроче. Они принесли только одно бархатное покрывало, расшитое золотом, и распятие, чтобы положить его на носилки. Когда наступила ночь, старшие мужчины зажгли факелы, в то время как младшие столпились вместе, соперничая друг с другом за право нести гроб. Тем временем флорентийцы, заподозрив, что в Сан-Пьетро происходит что-то необычное, собрались вокруг, и вскоре по городу разнеслась весть о том, что Микеланджело везут в Сан-Кроче. Таким образом, неожиданно собралось огромное количество людей, которые последовали за артистами по улицам и отдали трогательные почести памяти прославленных покойников. Просторная церковь Сан-Кроче была переполнена во всю свою длину и ширину, так что носильщикам покрывала было довольно трудно добраться до ризницы со своей драгоценной ношей. В этом месте дон Винченцо Боргини, который был лейтенантом

академии, приказал открыть гроб. "Он думал, что должен делать то, что нравится многим из присутствующих; и, как он впоследствии признался, ему лично не терпелось увидеть в смерти того, кого он никогда не видел при жизни или, во всяком случае, так давно, что совершенно забыл об этом случае. Все мы, стоявшие рядом, ожидали найти труп, уже обезображенный осквернением гробницы, поскольку прошло двадцать пять дней со дня смерти Микеланджело и двадцать один день с момента его переложения в гроб; но, к нашему великому удивлению, мертвец лежал перед нами безупречный во всех своих частях и без зловонных запахов могилы; действительно, можно было подумать, что он погружен в сладкий и очень безмятежный сон. Черты его лица не только были точно такими же, как при жизни, за исключением некоторой неизбежной бледности, но и ни одно из его телосложений не было повреждено или отталкивало взгляд. Голова и щеки на ощупь были такими же, как будто он испустил дух всего несколько часов назад ". Как только возбуждение толпы немного улеглось, носилки снова внесли в церковь, и гроб был установлен в надлежащем месте за алтарем Кавальканти.

Когда академики заказали катафалк для торжественных похорон Микеланджело в Сан-Лоренцо, они стремились не столько к мирскому великолепию или великолепным украшениям, сколько к впечатляющему памятнику, сочетающему в себе несколько искусств, которыми он занимался при жизни. Будучи сделанным из штукатурки, дерева, гипса и подобных скоропортящихся материалов, он, к сожалению, был обречен на разложение. Но Флоренция всегда отличалась щедростью, более того, расточительностью своего гения в триумфах, маскарадах, великолепной уличной архитектуре, созданной в честь какого-то эфемерного события. Более достойного события больше не представится; и у нас есть все основания полагать, что великолепное сооружение, которое было наконец выставлено на обозрение 14 июля, продемонстрировало все, что осталось во Флоренции от великого стиля в искусстве лепки и живописи. Они действительно были декадентскими; за восемьдесят девять лет жизни Буонарроти на земле они расширились, расцвели и расцвели с бесконечным разнообразием в процессе быстрой эволюции. Он жил, чтобы наблюдать за их закатом; и все же закат того долгого дня все еще был великолепен для глаз и чувств.

Четыре заместителя, назначенные академией, проводили частые заседания, прежде чем план был утвержден, и несколько частей были распределены между отдельными мастерами. Плохое самочувствие помешало Челлини присутствовать, но он отправил лейтенанту письмо, которое проливает интересный свет на проект на ранних стадиях. Вскоре после мероприятия было опубликовано подробное описание памятника. Другое можно прочесть на страницах Вазари. Варчи передал свою речь прессе, и были выпущены две другие панегирические речи под именами Леонардо Сальвиати и Джована Марии Тарсии. Стихи, написанные по этому случаю, были собраны в один том и распространены флорентийской фирмой Sermatelli. Загружать эти страницы подробностями об аллегорических статуях и картинах, которые давно перестали существовать, и цитировать отрывки из надгробных речей мне кажется бесполезным. Достаточно направить любознательных к источникам, где их любопытство может быть удовлетворено.

IV

Было бы невозможно проститься с Микеланджело без какого-либо общего обзора его характера и качеств. Имея в виду эту цель, я не думаю, что смогу сделать что-то лучше, чем следовать тому, что Кондивини говорит в конце своей биографии, опуская те отрывки, которые уже

использовались в основной части этой книги, и дополняя свое резюме иллюстративными анекдотами из Вазари. Оба этих человека близко знали его в последние годы его жизни; и если нам захочется узнать, как человек производит впечатление на своих современников, мы получим от них живое и правдивое, хотя, возможно, и слегка льстивое, изображение великого мастера, которого они изучали с любовью и восхищением, с несколько разных точек зрения. Это приведет к критическому рассмотрению анализа, которому недавно была подвергнута психология Микеланджело.

Кондиви начинает свое выступление следующими абзацами:—

Теперь, завершая эту мою болтовню, я скажу, что, по моему мнению, в живописи и скульптуре природа щедрой рукой одарила Микеланджело всеми своими богатствами. Я не боюсь упрека или противоречия, когда повторяю, что его статуи, так сказать, неподражаемы. Я также не думаю, что позволил себе выйти за рамки истины, делая это утверждение. Во-первых, он единственный художник, который одинаково искусно обращался и с кистью, и с молотком. Тогда у нас не осталось никаких остатков античной живописи, которые можно было бы сравнить с его; и хотя сохранилось много классических произведений скульптуры, кому из древних он уступает пальму первенства в скульптуре? По мнению экспертов и художников-практиков, он, безусловно, никому не уступает; и если бы мы посоветовались с простолюдинами, которые восхищаются древностью без критики, из своего рода ревности к талантам и трудолюбию своего времени, то даже здесь мы не нашли бы никого, кто утверждал бы обратное; на такую высоту этот великий человек взлетел над рамками зависти. Рафаэлло Урбинский, хотя и предпочел соперничать с Микеланджело, обычно говорил, что благодарит Бога за то, что родился в его дни, поскольку научился у него манере, сильно отличающейся от той, которой научили его его отец, который был художником, и его мастер Перуджино. В таком случае, какого доказательства его исключительного превосходства можно было бы пожелать, более убедительного и более веского, чем рвение, с которым правители мира боролись за него? Помимо четырех понтификов, Юлия, Льва, Климента и Павла, великий турок, отец нынешнего султана, прислал нескольких францисканцев с письмами, умоляющими его приехать и поселиться при его дворе. Распоряжениями на берегу Гонди во Флоренции он распорядился, чтобы все запрошенные суммы были выплачены для покрытия расходов на его путешествие; и когда он должен был прибыть в Коссу, город недалеко от Рагузы, одному из величайших вельмож королевства было приказано самым почетным образом проводить его в Константинополь. Франциск Валуа, король Франции, пытался заполучить его многими уловками, давая указания, чтобы всякий раз, когда он решит отправиться в путешествие, ему в Риме выдавали 3000 крон. Венецианская синьория отправила Бручоло в Рим с приглашением посетить их город, предложив пенсию в размере 600 крон, если он там поселится. Они не выдвинули никаких условий к этому предложению, лишь пожелав, чтобы он почтил республику своим присутствием, и оговорив, что все, что он может сделать на их службе, должно оплачиваться так, как если бы он не получал фиксированного дохода. Это не обычные события, не такие, какие случаются каждый день, а странные и выходящие за рамки обычного; и они обычно случаются только с людьми исключительных и запредельных способностей, какими был Гомер, за которого соперничали многие города, каждый из которых желал заполучить его и сделать своим.

"Правящий папа Юлий III питает к нему не меньшее уважение, чем упомянутые мною принцы. Этот государь, отличающийся редким вкусом и рассудительностью, любит и поощряет все

искусства и науки, но особенно предан живописи, скульптуре и архитектуре, что ясно видно по зданиям, которые его Святейшество воздвиг в Ватикане и Бельведере, а теперь возводит на своей вилле Джулия (памятник, достойный возвышенной и щедрой натуры, каковой, впрочем, является и его собственная), где он собрал так много древних и современных статуй, такое разнообразие прекраснейших картин, драгоценных колонн, лепнины, настенной живописи и всевозможных украшений, о которых я должен рассказать подробнее. расширенный отчет для какого-нибудь будущего случая, поскольку он заслуживает особого изучения и еще не завершен. Этот папа не пользовался услугами Микеланджело для какой-либо активной работы, учитывая его преклонный возраст. Он полностью осознает свое величие и ценит его, но воздерживается от добавления бремени сверх того, которого желает сам Микеланджело; и это, на мой взгляд, делает ему больше чести, чем любое из великих достижений, которых прежние понтифики требовали от его гения. Это правда, что его Святейшество почти всегда консультируется с ним по поводу произведений живописи или архитектуры, которые у него могут быть в работе, и очень часто посылает художников посоветоваться с ним в его собственном доме. Я сожалею, и его Святейшество также сожалеет, что определенная природная застенчивость, или, лучше сказать, уважение или благоговение, которое некоторые люди называют гордостью, мешает ему прибегнуть к благожелательности, доброте и щедрости такого понтифика и такого близкого ему друга. Ибо папа, как я впервые услышал от преосвященного монсеньора Форли, его хозяина Палаты, часто замечал, что, если бы это было возможно, он с радостью отдал бы часть своих лет и собственной крови, чтобы дополнить жизнь Микеланджело, чтобы мир не был так скоро лишен такого человека. И это, когда у меня был доступ к его Святейшеству, я услышал собственными ушами из его уст. Более того, если ему случится пережить его, что кажется разумным по законам природы, у него есть намерение забальзамировать его и постоянно держать рядом со своей персоной, чтобы его тело после смерти было таким же вечным, как и его творения. Это он сказал самому Микеланджело в начале своего правления в присутствии многих людей. Я не знаю, что может быть более благородным для Микеланджело, чем такие слова, или большим доказательством высокого уважения, которым он пользуется у его Святейшества.

Итак, Микеланджело, будучи еще юношей, посвятил себя не только скульптуре и живописи, но и всем тем другим искусствам, которые им родственны или подчинены, и делал это с такой всепоглощающей энергией, что на какое-то время почти полностью отрезал себя от человеческого общества, общаясь лишь с очень немногими близкими друзьями. По этой причине некоторые люди считали его гордым, другие эксцентричным и капризным, хотя он не был запятнан ни одним из этих недостатков; но, как это случалось со многими людьми больших способностей, любовь к учебе и постоянная практика в своем искусстве сделали его одиноким, поскольку он был настолько поглощен удовольствиями и восторгами от этих вещей, что общество не только не давало ему утешения, но даже раздражало, отвлекая его от медитации, будучи (как говаривал великий Сципион) не менее одиноким, чем когда он был один. Тем не менее, он очень охотно принимал дружбу тех, чьи ученые и воспитанные беседы могли принести пользу его уму и в ком засияли некоторые лучи гения: как, например, преподобнейший и прославленный монсеньор Поул за его редкие добродетели и исключительную доброту; а также преподобнейший, мой покровитель, кардинал Криспо, в котором он обнаружил, помимо многих своих превосходных качеств, выдающийся дар острого суждения; он также был горячо привязан к кардиналу Сан-Кроче, человеку чрезвычайной серьезности и мудрости, которого я часто слышал, как он называл в самых высоких

выражениях. ; и высокопреосвященнейшему Маффеи, доброту и ученость которого он всегда восхвалял: действительно, он любит и почитает всех иждивенцев дома Фарнезе благодаря живой памяти, которую он хранит о папе Павле, которого он неизменно упоминает с глубочайшим почтением как о добром и святом старце; и подобным же образом высокопреосвященнейший Патриарх Иерусалимский, бывший епископ Чезенский, некоторое время жил в тесной близости с ним, находя особое удовольствие в столь открытой и великодушной натуре. Он также был в самых дружеских отношениях с моим глубокоуважаемым покровителем кардиналом Ридольфи, блаженной памяти, этим прибежищем всех одаренных людей. Есть еще несколько человек, которых я опускаю из опасения показаться многословным, это монсеньор Клаудио Толомеи, мессер Лоренцо Ридольфи, мессер Донато Джаннотти, мессер Лионардо Малеспини, Лоттино, мессер Томмазо деи Кавальери и другие уважаемые джентльмены. В последние годы он глубоко привязался к Аннибале Каро, о котором он сказал мне, что ему жаль, что он не познакомился с ним раньше, поскольку тот пришелся ему по вкусу".

"Точно так же, как он получал удовольствие от беседы с учеными людьми, он получал удовольствие от изучения выдающихся писателей, будь то проза или стихи. Среди них он особенно восхищался Данте, почти все стихи которого он знает наизусть. Тем не менее, то же самое, возможно, можно сказать и о его любви к Петрарке. Этих поэтов он не только с удовольствием изучал, но и имел обыкновение время от времени сочинять на свой счет. Среди написанных им сонетов есть такие, которые дают очень хорошее представление о его огромной изобретательной силе и рассудительности. Некоторые из них дали Варчи тему для бесед. Однако следует помнить, что он занимался поэзией для развлечения, а не как профессией, всегда принижая свой собственный талант и апеллируя к своему невежеству в этих вопросах. Точно так же он внимательно и прилежно изучал Священное Писание, изучая не только Ветхий Завет, но и Новый вместе с их комментаторами, как, например, труды Савонаролы, к которому он всегда питал глубокую привязанность, поскольку в его памяти звучал живой голос проповедника.

"Он раздал многие свои работы, которые, если бы он решил их продать, принесли бы ему огромные суммы денег. Достаточно одного примера такой щедрости, а именно двух статуэток, которые он подарил своему самому дорогому другу мессеру Руберто Строцци. Щедрость его заключалась не только в изделиях его рук. Он с готовностью открывал свой кошелек для бедных людей, обладающих талантом в литературе или искусстве, как я могу засвидетельствовать, поскольку сам был получателем его щедрот. Он никогда не выказывал зависти к трудам других мастеров в тех ремеслах, которыми занимался сам, и это было связано скорее с добротой его натуры, чем с каким-либо чувством собственного превосходства. Действительно, он всегда восхвалял всех выдающихся людей без исключения, даже Рафаэлло Урбинского, между которым и им самим в старину существовало некоторое соперничество в живописи. Я только слышал, как он говорил, что Рафаэлло получил свое мастерство в этом искусстве не столько от природы, сколько от длительного изучения. Неправдой является и то, что он не желал давать наставления, как утверждают многие люди к его дискредитации. Напротив, он сделал это с такой готовностью, как я знаю по личному опыту, потому что открыл мне все секреты приобретенного им искусства. Невезение, однако, пожелало, чтобы он встретился либо с предметами, плохо приспособленными для таких исследований, либо с людьми без особого упорства, которые, проработав несколько месяцев под его руководством, начали считать себя мастерами прошлого. Более того, хотя он и был готов учить, ему не нравилось, когда об этом знали, поскольку он больше заботился о том, чтобы творить добро, чем о том, чтобы казаться,

что делает это. Я могу добавить, что он всегда пытался донести искусство до людей благородного происхождения, как это делали древние, а не до плебеев ".

V

К этому отрывку об учениках Микеланджело мы можем добавить следующее наблюдение Вазари: "Он любил своих мастеров и общался с ними по-дружески. Среди них я упомяну Якопо Сансовино, Россо, Понтормо, Даниэле да Вольтерру и Джорджо Вазари. К последнему из этих людей он проявил безграничную доброту и заставил его изучать архитектуру с целью использования его услуг в этом искусстве. Он охотно обменивался с ним мыслями и беседовал на художественные темы. Неправы те, кто утверждает, что он отказывался делиться своими знаниями. Он всегда поступал так со своими личными друзьями и со всеми, кто обращался к нему за советом. Следует, однако, упомянуть, что ему не повезло с ремесленниками, которые жили с ним, поскольку случай свел его с людьми, неспособными извлечь пользу из его примера. Пьетро Урбано из Пистойи был человеком талантливым, но не трудолюбивым. У Антонио Мини была воля, но не мозги, а твердый воск производит плохое впечатление. Асканио далла Рипа Трансоне (*т.е.* Кондиви) приложил немало усилий, но ничего не довел до совершенства ни в готовой работе, ни в дизайне. Он много лет трудился над картиной, для которой Микеланджело снабдил его рисунком. Наконец ожидания, основанные на этих усилиях, развеялись как дым. Я помню, что Микеланджело пожалел его и помог ему собственноручно. Однако из этого ничего не вышло. Он часто говорил мне, что если бы он нашел подходящий предмет, то, несмотря на свой возраст, предпочел бы рекомендовать анатомию и написать по ней что-нибудь для своих рабочих. Однако он не доверял своим собственным способностям выразить то, что он хотел, в письменной форме, хотя его письма показывают, что он мог легко изложить свои мысли в нескольких коротких словах ".

В доброте Микеланджело к своим ученикам и слугам нет никаких сомнений. Достаточно вспомнить его обращение с Пьетро Урбано и Антонио Мини, Урбино и Кондиви, Тиберио Кальканьи и Антонио дель Францезе. Любопытное письмо Микеланджело Андреа Карантези, которое я цитировал в другой связи, показывает, что люди стремились передать своих сыновей под его опеку. Неотредактированная переписка в архивах Буонарроти изобилует примерами, иллюстрирующими репутацию, которую он приобрел за доброту. У нас есть два благодарственных письма от некоего Пьетро Беттино из Кастель Дуранте, в которых он очень тепло отзывается о внимании Микеланджело к своему сыну Чезаре. Два с таким же эффектом от Амилькаре Ангиссолы из Кремоны выражают признательность за услуги, оказанные его дочери Софонисбе, которая изучала дизайн в Риме. Пьетро Урбано написал двадцать писем в период с 1517 по 1525 год, обращаясь к нему с такими выражениями, как "*carissimo quanto padre*". Оправившись от своей болезни в Пистойе, он выражает надежду, что вскоре снова вернется во Флоренцию (18 сентября 1519 г.): "Дорогой мне, как самый почитаемый из отцов, я шлю вам привет, сообщая, что мне немного лучше, но еще не полностью излечился от этого флюса; все же я надеюсь, что по прошествии многих дней окажусь во Флоренции". Некий Сильвио Фальконе, который состоял у него на службе и, вероятно, был отправлен в отставку из-за какого-то проступка, направил ему во Флоренцию письмо из Рима, в котором выражены как раскаяние, так и теплая привязанность. "Я есть и всегда буду вам хорошим слугой, где бы я ни находился. Не вспоминайте о моей глупости в тех прошлых заботах, которые, я знаю, будучи благоразумным человеком, вы не спишете на злой умысел. Если бы вы так поступили, это причинило бы мне величайшее огорчение; ибо я ничего не желаю, кроме как оставаться в

вашей милости, и если бы у меня было только это в мире, мне было бы этого достаточно ". Он просит, чтобы о нем вспомнили Пьетро Урбано, и просит у него прощения, если он оскорбил его. Другой набор писем, составленный в том же тоне человеком, подписывающимся как Сильвио ди Джованни да Чеппарелло, был написан скульптором, удостоенным почетного упоминания в "Жизни Андреа да Фьезоле" Вазари, за его работы в Сан-Лоренцо в Генуе и в других местах. Они показывают, как высоко ценилась слава о работе у Микеланджело. Он говорит, что сейчас работает у Андреа Дориа, принца Мельфи, в Генуе. И все же он хотел бы вернуться, если бы это было возможно, к службе своему старому хозяину: "Ибо если бы я потерял все, что имел в мире, и оказался с тобой, я бы считал себя первым из людей". Год спустя Сильвио все еще работал на принца Дориа и Фьески, но он снова искренне умоляет Микеланджело взять его обратно. "Я чувствую, какие обязательства я несу за всю доброту, полученную от вас в прошлые разы. Когда я вспоминаю любовь, которую вы питали ко мне, пока я был у вас на службе, я не знаю, как я мог бы отплатить вам за это; и я говорю вам, что только благодаря тому, что я был у вас на службе, где бы я сейчас ни находился, мне воздаются почести и любезность; и это всецело благодаря вашей превосходной известности, а не каким-либо моим собственным заслугам ".

Единственное письмо Асканио Кондиви, сохранившееся в архивах Буонарроти, здесь можно перевести полностью, поскольку его тон делает честь как хозяину, так и слуге:

"Неповторимый господин и мой самый уважаемый покровитель, я уже написал вам два письма, но почти уверен, что вы их не получили, поскольку я не получал от вас никаких известий. Я пишу это только для того, чтобы попросить вас не забывать командовать мной и пользоваться не мной одним, а всеми моими домочадцами, поскольку все мы ваши слуги. В самом деле, мой почтеннейший и почитаемый господин, я умоляю вас соизволить избавиться от меня и поступить со мной так, как принято поступать с самым ничтожным из слуг. Вы имеете на это право, поскольку я в большем долгу перед вами, чем перед моим собственным отцом, и я докажу свое желание отплатить вам за вашу доброту своими делами. Теперь я заканчиваю это письмо, чтобы не быть надоедливым, смиренно рекомендуя себя и моля вас дать мне утешение в виде сознания того, что с вами все в порядке: большего я не мог бы получить. Прощай".

Нельзя отрицать, что Микеланджело иногда относился к своим ученикам и слугам с такой же раздражительностью, подозрительностью и своеобразием, какие он проявлял к своим родственникам и друзьям. Достаточно вспомнить его негодование против Лапо и Лодовико в Болонье, Стефано во Флоренции, Сандро в Серравалле, всех его работяг женского пола и безымянного мальчика, которого его отец прислал из Рима. То, что он был человеком, с которым "было очень тяжело жить", кажется неоспоримым. Отчасти это может объяснить тот факт, что, в отличие от других великих итальянских мастеров, он не сформировал никакой школы. *Фресканти*, которые приехали из Флоренции, чтобы помогать ему в Сикстинской капелле, были уволены резко, возможно, даже с жестокостью. Монтелупо и Монторсоли, среди скульпторов, Марчелло Венусти и Понтормо, Даниэле да Вольтерра и Себастьяно дель Пьомбо, среди художников, почувствовали его непосредственное влияние. Но они не относились к нему так, как ученики Рафаэлло к своему учителю. Работы Джулио Романо, Джованни да Удине, Франческо Пенни, Перино дель Вага, Приматиччо в Риме, Мантуе и других местах являются гениальным продолжением духа и манеры Рафаэлло после его смерти. Ничего подобного нельзя утверждать о статуях и картинах, демонстрирующих изучение стиля Микеланджело. И это справедливо в отношении его подражателей в архитектуре. Скорее к худшему, чем к

лучшему, он оказал мощное и постоянное влияние на итальянское искусство; но он не создал команду умных мастеров, способных продолжить его вдохновение, как Джулио Романо расширил Лоджию Ватикана до Палаццо дель Те. Я уже высказывал свое мнение относительно специфического качества традиции Микеланджело в отрывке, который мне, возможно, будет позволено здесь продолжить:

"Микеланджело не сформировал школу в строгом смысле этого слова, но его влияние по этой причине было не менее ощутимым и не менее сильным, чем влияние Рафаэлла. Пока он был взрослым, несколько художников пытались придать его рисункам очарование масляной живописи, и задолго до его смерти очарование его могучего маньеризма начало приобретать роковое очарование для всех школ Италии. Художники, неспособные понять его замысел, несимпатичные к его редкому типу интеллекта и одаренные менее чем десятой долей его врожденной силы, поставили перед собой задачу воспроизвести в его работах все, что может быть справедливо осуждено. Усилить и расширить их стиль считалось главной обязанностью начинающих мастеров, и считалось, что рецепты достижения этого окончательного совершенства современного искусства можно без труда почерпнуть из шедевров Микеланджело. К несчастью, по мере того, как росла его слава, с возрастом его особенности становились все более манерными и определенными, так что его подражатели остановились именно на том, что трезвые критики сейчас рассматривают как вывод из его величия. Они не смогли понять, что своим величием он был обязан своей личности, и что смелость, которая их очаровывала, становилась просто причудливой экстравагантностью, когда ее отрывали от его ужаса и мрачной простоты страстной мысли. Его сила и его дух были в равной степени уникальны и непередаваемы, в то время как восхищение его юных поклонников вынуждало их подражать внешним признакам стиля, который быстро терял непосредственность. Поэтому они воображали, что идут по его стопам и используют величественную манеру, когда покрывают крыши церквей и холсты распростертыми фигурами в искаженных позах. Вместо изучения природы они изучали карикатуры Микеланджело, преувеличивая своим неразумным ученичеством его своеволие и произвольный выбор формы.

Критических замечаний Вазари и Челлини в адрес мастера, которого они оба искренне почитали, может быть достаточно, чтобы проиллюстрировать ложный метод, принятый этими имитаторами идеала Микеланджело. Обвинять его в недостатках, проистекающих из слабости и слепоты декаданса, — недостатках людей, слишком слепых, чтобы правильно понимать его искусство, слишком слабых, чтобы стоять на собственных ногах без него, — было бы либо глупо, либо злонамеренно. Если в конце шестнадцатого века маньеристы стремились поразить мир пустыми выставками мускульной анатомии, которую неправильно понимали, и хвастливой демонстрацией бессмысленных эффектов — заполняя свои композиции этюдами обнаженной натуры и рисуя взволнованные группы без видимой причины для волнения — преступление, несомненно, лежало на покровителях, которым нравилось такое оформление, и на подмастерьях, которые его обеспечивали. Сам Микеланджело всегда заставлял свою манеру служить своей мысли. Мы можем не оценить его манеру поведения и быть неспособными понять его мысль, но только неискренние или тщеславные критики отважатся оценивать последнее по тому, что, по их мнению, не нравится в первом. То, что кажется в нем беззаконным, следует закону глубокого и своеобразного гения, с которым, нравится нам это или нет, мы должны считаться. Его подражатели были лишены мысли и слишком безразличны, чтобы задаваться вопросом, существует ли какой-либо закон, которому следует подчиняться. Подобно ослу из басни, они надели шкуру мертвого льва и ревели под ней, думая, что могут рычать".

Продолжая эти разрозненные наблюдения над характером и привычками Микеланджело, мы можем собрать записи Вазари о его общении с братьями-художниками. Будучи сам человеком с мрачным чувством юмора, он получал огромное удовольствие от общества людей немногим лучше шутов. Описывая жизнь Якопо по прозвищу Л'Индако, флорентийского художника с определенными заслугами, Вазари замечает: "Он жил в очень близких отношениях с Микеланджело; ибо этот великий художник, великий превыше всех, кто когда-либо был, когда хотел освежить свой ум, утомленный учебой и непрерывным физическим и интеллектуальным трудом, не находил никого, кто был бы ему более по душе и более соответствовал его чувству юмора, чем Индако". Об их дружбе ничего не известно, за исключением того, что Буонарроти часто приглашал Индако на обед; и однажды, устав от непрекращающейся болтовни этого человека, отправил его купить инжира, а затем запер дверь дома, чтобы он не мог войти, когда выполнит свое поручение. Приятной спутницей того же типа была Менигелла, которую Вазари описывает как "посредственного и глупого художника из Вальдарно, но чрезвычайно забавного". Он часто бывал в доме Микеланджело, "и тот, кого с трудом можно было заставить работать на королей, отложил бы все другие занятия, чтобы делать рисунки для этого человека". Чего хотел Менигелла, так это какого-нибудь простого рисунка Святого Рокко, Святого Антонио или Святого Франческо, который можно было бы раскрасить для одного из его крестьян-покровителей. Вазари говорит, что Микеланджело вылепил для этого скромного друга очень красивого Христа, с которого Менигелла сделал слепок, и повторил его в папье-маше, продавая эти распятия по всей стране. Чего бы только не отдал мир за одного из них, хотя Микеланджело, как говорят, надорвал себе бока от смеха над глупостью этого человека! Другим знакомым того же рода был некий камнерез по имени Доменико Фанчелли по прозвищу Тополино. Из письма, адресованного ему Буонарроти в 1523 году, явствует, что он считался "очень дорогим другом". Согласно Вазари, Тополино считал себя способным скульптором, но на самом деле был чрезвычайно слаб. Он загородил мраморную статую Меркурия и умолял великого мастера высказать искреннее мнение о ее достоинствах. "Ты безумец, Тополино, - ответил Микеланджело, - если пытаешься заниматься этим искусством скульптуры. Разве ты не видишь, что твой Меркурий слишком мал ростом более чем на треть локтя от колен до ступней? Ты сделал его карликом и испортил всю фигуру". "О, это пустяки! Если нет других недостатков, я легко могу их исправить. Предоставьте это дело мне". Микеланджело рассмеялся простоте этого человека и пошел своей дорогой. Тогда Тополино взял кусок мрамора и отрезал ноги своему Меркурию ниже колен. Затем он смастерил пару ботинок нужной высоты и прикрепил их к укороченным ножкам таким образом, чтобы голенища сапог скрывали линии соединения. Когда Буонарроти увидел готовую статую, он заметил, что глупцы наделены инстинктом исправлять ошибки с помощью средств, до которых мудрый человек не додумался бы.

Еще одним из друзей Микеланджело-шутов был флорентийский ювелир Пилото. Мы знаем, что он взял этого человека с собой, когда отправился в Венецию в 1530 году; но Вазари не рассказывает никаких характерных историй, касающихся их дружбы. Можно отметить, что Илья Ласка описывает Пилото как "самого занимательного и остроумного парня", отводя ему главную роль в одном из своих непристойных романов. К тому же списку следует добавить художника Джулиано Буджардини. Мессер Оттавиано де Медичи упросил его написать портрет Микеланджело, который без колебаний согласился позировать ему, будучи чрезвычайно равнодушным к обществу этого человека. По прошествии двух часов Джулиано воскликнул: "Микеланджело, если ты хочешь увидеть себя, встань; я уловил сходство". Микеланджело

сделал, как ему было велено, и, осмотрев портрет, рассмеялся и сказал: "Какого дьявола ты творишь? Ты нарисовал меня с одним моим глазом наверху, в храме". Джулиано постоял некоторое время, сравнивая рисунок с лицом своей модели, а затем заметил: "Я так не думаю; но сядьте снова, и я смогу судить лучше, когда поставлю вас в надлежащую позу".

Микеланджело, который хорошо знал, в чем заключалась ошибка и как мало здравого смысла было у его друга Буджардини, вернулся на свое место, ухмыляясь. После некоторого времени тщательного созерцания Джулиано поднялся на ноги и воскликнул: "Мне кажется, что я нарисовал все правильно, и что жизнь вынуждает меня сделать это". "Итак, - ответил Буонарроти, - дефект присущ природе, и я вижу, что вы не жалеете ни кисти, ни искусства".

Микеланджело ценил Себастьяно дель Пьомбо и Джорджо Вазари за их живые роли и добродушный юмор. Последний рассказал анекдот, который иллюстрирует эксцентричность старика. По ночам он обычно надевал картонную шляпу, в которую вставлял свечу, а затем работал при ее свете над своей статуей Пьеты. Вазари, заметив эту привычку, пожелал оказать ему любезность, отправив 40 фунтов. свечей, сделанных из козьего жира, зная, что они гаснут меньше, чем обычные кусочки сала. Его слуга вежливо отнес их в дом через два часа после наступления темноты и подарил Микеланджело. Он отказался и сказал, что они ему не нужны. Мужчина ответил: "Сэр, они чуть не сломали мне руки, когда я тащил их весь этот долгий путь от моста, и я больше не отнесу их домой. Напротив вашей двери есть куча грязи, достаточно толстая и прочная, чтобы удерживать их в вертикальном положении. Тогда я поставлю их все здесь и зажгу". Когда Микеланджело услышал это, он сдался: "Положи их; я не хочу, чтобы ты разыгрывал шалости у дверей моего дома". Варсари рассказывает еще один анекдот о Пьете. Папа Юлий III. однажды поздно вечером отправил его в дом Микеланджело за каким-то рисунком. Старик спустился с фонарем и, услышав, что от него хотят, велел Урбино поискать карикатуру. Тем временем Вазари обратил свое внимание на одну из ног Христа, которую Микеланджело пытался переделать. Чтобы помешать ему видеть, Микеланджело уронил лампу, и они остались в темноте. Затем он попросил зажечь свет и вышел из-за ограждения из досок, за которым работал. Делая это, он заметил: "Я так стар, что Смерть часто хватает меня за плащ, чтобы я пошел с ней, и однажды это мое тело упадет, как фонарь, и свет жизни погаснет". О смерти он обычно говорил, что "если жизнь доставляет нам удовольствие, мы не должны ожидать неудовольствия от смерти, поскольку она создана рукой того же мастера".

Среди историй, связанных с ремесленниками, возможно, стоит почерпнуть следующие. Работая над окончаниями для гробницы Юлия, он дал указания некоему камнерезу: "Сегодня же уберите здесь такие-то части, разгладьте в этом месте и отполируйте в том". Со временем, сам того не осознавая, человек обнаружил, что изготовил статую, и изумленно уставился на собственную работу. Микеланджело спросил: "Что ты об этом думаешь?" "Я нахожу это очень хорошим, - ответил он, - и я в глубоком долгу перед тобой". "Почему ты так говоришь?" "Потому что вы помогли мне открыть в себе талант, о котором я и не подозревал". — Некий гражданин, которому нужна была ступка, пошел к скульптору и попросил его изготовить ее. Парень, заподозрив какой-то розыгрыш, указал на дом Буонарроти и сказал, что если ему нужны минометы, то там живет человек, чье ремесло заключается в их изготовлении. Соответственно, заказчик обратился к Микеланджело, который, в свою очередь, заподозрив подвох, спросил, кто его прислал. Когда он узнал имя скульптора, он пообещал вырезать раствор при условии, что за него заплатят по оценке скульптора. Это было решено, и из ступки получилось чудо из арабесок, масок и гротескных изобретений, чудесно обработанных и отполированных. Со временем ступку отнесли завистливому и подозрительному скульптору, который остолбенело

стоял перед ней и сказал заказчику, что ничего не остается, как отнести этот шедевр резьбы тому, кто его создал, и заказать для себя обычное изделие.—В Модене он осматривал терракотовые группы Антонио Бегарелли, восторженно восклицая: "Если бы эта глина могла стать мрамором, горе античной скульптуре". —Гражданин Флоренции однажды увидел, как он разглядывал статую Святого Марка работы Донателло на внешней стене Орсанмикеле. Когда Микеланджело спросили, что он думает об этом, он ответил: "Я никогда не видел фигуры, которая так точно изображала бы честного человека; если Святой Марк действительно был таким, у нас есть все основания верить всему, что он сказал". Сообщается, что в том же месте Святой Георгий отдал команду "Марш!" — Кто-то показал ему набор медалей работы Алессандро Чезари, при виде которых он воскликнул: "Пробил смертный час искусства; ничего более совершенного нельзя увидеть, чем эти". - Перед портретом герцога Альфонсо ди Ди Тициана. Ферраре он заметил, что не думал, что искусство может дать так много, добавив, что только Тициан заслуживает имени художника.— Он имел обыкновение называть церковь Святого Франческо аль Монте в Кронаке "своей милой крестьянкой", а двери Гиберти во флорентийском баптистерии "Вратами рая".— Кто-то показал ему рисунки мальчика и извинился за их несовершенство, сославшись на то, что он только начал изучать: "Это очевидно", - ответил он. Говорят, подобный ответ был дан Вазари, когда он извинился за свои собственные фрески в Канчеллерии в Риме, сказав, что они были написаны за несколько дней.—Художник показал ему Пьету, которую он закончил: "Да, это действительно *пьета* (жалкий предмет), на которую приятно смотреть".—Уго да Карпи подписал одну из своих картин надписью, гласящей, что он не пользовался для этого кистью: "Было бы лучше, если бы он это сделал".—Себастьяно дель Пьомбо было приказано нарисовать монаха в часовне Сан-Пьетро-а-Монторио. Микеланджело заметил: "Он испортит часовню". На вопрос, почему, он ответил: "Когда монахи испортили мир, который так велик, им, конечно, легко испортить такую крошечную часовню". — Скульптор собрал несколько фигур, подражавших античным, и подумал, что превзошел свои модели. Микеланджело заметил: "Тот, кто идет за другим человеком, никогда не идет впереди него; а тот, кто не способен преуспеть благодаря собственному остроумию, не сможет извлечь пользу из работ других". — Художник создал какую-то особенно плохую картину, на которой был энергично нарисован только бык: "Каждый художник лучше всего рисует свой собственный портрет", - сказал Микеланджело.— Он пошел посмотреть на статую, которая стояла в мастерской скульптора и ждала, когда ее выставят на всеобщее обозрение. Мужчина суетился, меняя освещение, чтобы показать свою работу наилучшим образом: "Не утруждайте себя; что действительно важно, так это освещение площади"; это означает, что люди в конечном итоге решают, что хорошо или плохо в искусстве.— Обвиненный в недостатке духа в своем соперничестве с Нанни ди Баччо Биджио, он возразил: "Люди, которые сражаются с людьми, не имеющими большой ценности, ничего не выигрывают". —Священник, который был его другом, сказал: "Жаль, что вы так и не женились, потому что у вас могло бы быть много детей, и вы могли бы быть счастливыми". оставил бы им всю прибыль и честь от твоих трудов. Микеланджело ответил: "В моем искусстве слишком много от жены. Она всегда помогала мне бороться. Мои дети будут произведениями, которые я оставляю после себя. Даже если они ничего не стоят, я все же проживу в них некоторое время. Горе Лоренцо Гиберти, если бы он не создал ворота Сан-Джованни! Его дети и внуки продали и растратили имущество, которое он оставил. Ворота все еще на своих местах".

Здесь было бы уместно подробно оценить профессиональные достижения Микеланджело, описать собственность, которую он приобрел в виде земель и домов, и дать отчет об общем состоянии Микеланджело. Мы, однако, не в состоянии сделать это точно. Мы знаем только цены, уплаченные за несколько его второстепенных работ. Он получил, например, тридцать дукатов за "Спящего Купидона" и 450 дукатов за пьету Святого Петра. Он заключил контракт с кардиналом Пикколомини на поставку пятнадцати статуй за 500 дукатов. Во всех этих случаях расходы на мрамор, рабочих, мастерскую ложились на него. Он заключил контракт с Флоренцией на выполнение "Давида" в течение двух лет с зарплатой в шесть золотых флоринов в месяц, а также с дополнительной суммой по завершении работы. Похоже, что всего ему было присуждено 400 флоринов (включая зарплату). В этих случаях все непредвиденные расходы были оплачены его работодателями. Он заключил контракт с Оперой Дуомо на изготовление двенадцати статуй за столько же лет, получая по два флорина в месяц и столько, сколько Опера сочла нужным заплатить ему, когда все было готово. Здесь он также был освобожден от непредвиденных расходов. За статую Христа в церкви Святой Марии сопры Минервы ему заплатили 200 крон.

Это несколько самых надежных предметов, которыми мы располагаем, и они обесценились из-за невозможности снизить стоимость дукатов, флоринов и крон до текущих значений. Что касается бронзовой статуи Юлия II. Микеланджело сообщает нам, что в Болонье он получил авансом 1000 дукатов, и когда он закончил свою работу, осталось всего $4 - \frac{1}{2}$ дукатов до конца. В этом случае, как и в большинстве своих крупных операций, он в самом начале заключил контракт со своим патроном, прислав смету того, ради чего, по его мнению, стоило бы потратить время на выполнение этой работы. Итальянец - "пиглиаре коттимо", и во всех своих отношениях со сменяющимися друг друга папами Микеланджело, очевидно, предпочитал этот метод. Должно быть, иногда это позволяло художнику получать большие прибыли, но характер контракта не позволяет его биографу составить даже смутное представление об их сумме. По словам Кондиви, он получил 3000 дукатов за Сикстинское хранилище, работая за свой счет. Согласно его собственному заявлению, к концу дела он задолжал несколько сотен дукатов. Кажется несомненным, что Юлий II. умер в долгу у Микеланджело, и что различные контракты на его гробницу были источником скорее убытков, чем выгоды.

Такие крупные предприятия, как ризница и библиотека Святого Лоренцо, вероятно, были согласованы на основе контрактной системы. Но хотя существует множество меморандумов, фиксирующих выплаты Микеланджело в разное время за различные части этих работ, мы не можем привести примерный расчет его прибыли. Что делает этот вопрос еще более запутанным, так это то, что очень немногие контракты Микеланджело были выполнены в соответствии с первоначальным намерением сторон. По той или иной причине их пришлось изменить и приспособить к обстоятельствам.

Ясно, что позже в жизни он получал деньги за чертежи, за архитектурные работы и за модели, за выполнением которых он обязался лично следить. Кардинал Гримани написал, что заплатит художнику его собственную цену за рисунок, который тот запросил. Вазари отмечает, что подаренные им эскизы стоили тысячи крон. Мы знаем, что ему предложили солидное жалованье за должность управляющего в больнице Святого Петра, от которого он великодушно

и благочестиво отказался. Но чего мы не можем достичь, так это даже приблизительной оценки сумм, которые он зарабатывал в этих отраслях занятости.

Опять же, мы знаем, что Климент VII обещал ему годовое жалованье, а Павел III - еще одного красавца. Но первому платили нерегулярно, а половина второго зависела от прибыли парома, который в конце концов полностью разорил его. Таким образом, в каждом из этих случаев одни и те же обстоятельства расплывчатости и неопределенности ставят под сомнение все расследование и делают невозможной гипотетическую оценку. Более того, не сохранилось никаких документов, подтверждающих, что он мог получить, прямо или косвенно, от последующих понтификов. То, что он переживал потерю Павла III как щедрого покровителя, подтверждается письмом, написанным по случаю его смерти; и Вазари намекает, что папа был щедр на оказанные ему услуги. Но об этих случайных подарках и вознаграждениях у нас нет точной информации; и мы не можем сказать, что он получил от Пия IV, который, несомненно, был одним из его лучших друзей и величайших поклонников.

После своей смерти в Риме он оставил наличные на сумму около 9000 крон. Но поскольку он умер без завещания, у нас нет воли, которая могла бы указать нам размер и характер всего его состояния. Также, насколько мне известно, еще не стало известно о возвращении его собственности, которую Лионардо Буонарроти, возможно, передал государству Флоренция.

Несомненно, что он унаследовал от своего отца некоторую земельную собственность в Сеттиньяно; и он добавил несколько участков земли к отцовским акрам. Говорят также, что он купил ферму в Вальдичиане (сомнительно) и другие участки земли в Тоскане. У него был дом в Риме, дом и мастерская на Виа Моцца во Флоренции, и он купил Дом Буонарроти на Виа Гибеллина. Но у нас нет средств определить общую стоимость этих реальных активов.

В этих обстоятельствах я чувствую себя неспособным высказать какое-либо вероятное мнение относительно размера профессиональных доходов Микеланджело или точного способа, которым они были получены. То, что он умер, обладая значительным состоянием, и что он был в состоянии при жизни помогать своей семье крупными пожертвованиями, не подлежит сомнению. Но как он получил в свое распоряжение столько денег, не выясняется. Его бережливость, граничащая со скудоумием, впечатляла современников. Это, учитывая продолжительность его жизни, может быть причиной небогатых накоплений.

VIII

Мы видели, что современники Микеланджело придирались к нескольким предполагаемым слабостям его натуры. Их можно кратко перечислить под следующими заголовками: Страстная вспыльчивость (*terribilita*), выражающаяся в поспешных действиях и словах; крайняя подозрительность и раздражительность; привычки к уединению, доходящие до мизантропии или грубости; эксцентричность и меланхолия, граничащие с безумием; личная робость и алчность; недостаток щедрости в передаче знаний и чрезмерное пристрастие к красивым особам своего пола. Его биографы, Кондиви и Вазари, сочли эти обвинения достойными серьезного опровержения, что доказывает их актуальность. Им не составило труда доказать, что его предполагаемая мизантропия, меланхолия и безумие были всего лишь признаками прилежной натуры, погруженной в глубокие размышления. Они легко опровергли обвинения в скупости и недостатке щедрости при оказании помощи молодым художникам. Но в популярной концепции оставалось многое, от чего нельзя было отказаться и что недавно было

подтверждено публикацией его переписки. Мнение о том, что Микеланджело был человеком своеобразного и в некоторых отношениях не совсем здорового нервного темперамента, утвердилось у всех, кто справедливо взвесил свидетельства писем в связи с событиями его жизни. Это было развито в несколько преувеличенной форме в последние годы несколькими психологами новой школы (Парлагреко и Ломброзо в Италии, Нисбет в Англии), которые пытаются доказать, что Микеланджело был субъектом невротического расстройства. Наиболее важным и серьезным эссе в этом направлении является небольшая книга, представляющая большой интерес и почти гиперкритическую проницательность, опубликованная недавно в Неаполе. Синьор Парлагреко придает большое значение нечувствительности Микеланджело к женщинам, его "странному и противоречивому чувству женской красоты". Он стремится показать то, что, как мне кажется, действительно можно продемонстрировать, а именно, что глубокая преданность этого человека искусству и учебе, его уединенные привычки и врожденная меланхолия заставили его впитать обычные инстинкты и страсти молодого человека в свой эстетический темперамент; и что когда в более поздней жизни он начал уделять свое внимание поэзии, он рассматривал любовь с точки зрения мистической философии. В поддержку этого аргумента Парлагреко, естественно, настаивает на знаменитой дружбе с Витторией Колонна и цитирует платонизирующие стихи, которые обычно приписывают этому чувству. Он не упомянул о том, что определенно указывает на холодность Микеланджело, а именно о том, что только один из пяти братьев Буонарроти, сыновей Лодовико, был женат. Он также не принимает во внимание тот факт, что Рафаэлло да Урбино, который был не менее предан искусству и усерден в учебе, сохранил живейшую чувствительность к женским чарам. Другими словами, критик, по-видимому, пренебрегает тем решением проблемы, основанным на здравом смысле, которое заключается в холодной и физически стерильной конституции в противоположность более теплой и чувственной активности.

Парлагреко придает большое значение тому, что он называет религиозными ужасами и угрызениями совести в старости Микеланджело; говорит, что "его воображение стало терзаться сомнениями и страхами; каждый день он находил новые грехи в прошлом, критиковал само искусство, которое сделало его знаменитым среди людей, и стремился умиловить Рай для своей души актами милосердия к девушкам без приданого". В поддержку этой точки зрения цитируются сонеты к Вазари и некоторые другие. Но остается открытым вопрос, не будет ли преувеличением рассматривать благочестивые устремления и ощущение неадекватности человеческой жизни в ее конце как признаки нервного заболевания. Следующий отрывок резюмирует теорию Парлагреко в последовательности многозначительных предложений. "Тщательное изучение, основанное на его переписке в связи с событиями из жизни художника и историей его работ, позволило мне обнаружить в его характере постоянные колебания. Постоянные противоречия между великими и великодушными идеями, с одной стороны, и ребяческими идеями — с другой; между волей и словом, мыслью и действием; чрезмерная раздражительность и высочайшая степень восприимчивости; постоянная любовь к другим, большая активность в творении добра, внезапные симпатии, сильные вспышки энтузиазма, сильные страхи; временами бессознательность по отношению к своим собственным поступкам; удивительная скромность в области искусства, необоснованное тщеславие по отношению к внешним проявлениям: таковы разнообразные проявления психической энергии в жизни Буонарроти; все это заставляет меня верить, что Буонарроти был талантлив. что могущественный художник страдал невропатией, близкой к истерическому заболеванию".

Далее он подкрепляет эту общую точку зрения несколькими соображениями, среди которых наиболее примечательными являются утверждения Микеланджело друзьям: "Вы скажете, что я стар и сошел с ума, раз пишу сонеты, но если люди будут утверждать, что я на грани старческого маразма, я хотел соответствовать своему характеру": "Вы скажете, что я стар и сошел с ума; но я отвечу, что нет лучшего способа сохранить рассудок и освободиться от тревог, чем быть сумасшедшим": "Что касается безумия, которое они приписывают мне, оно не вредит никому, кроме меня самого": "Я наслаждался прошлым вечером. добрый вечер, потому что это вывело меня из состояния меланхолии и безумного юмора".

Рассматривая аргументацию Парлагреко в целом, я думаю, можно справедливо отметить, что если качества, описанные выше, составляют истерическую невропатию, то каждый вспыльчивый, чувствительный, импульсивный и доброжелательный человек является невропатически истеричным. В частности, мы можем возразить против терминов "ребяческие идеи", "необоснованное тщеславие относительно внешних проявлений". Было бы трудно обнаружить ребячество в любом высказывании Буонарроти, и единственным его тщеславием была определенная гордость за предполагаемое происхождение его дома от дома Каносса. Частые намеки на меланхолию и безумие не являются признанием этих качеств. Они выражают раздражение Микеланджело из-за того, что его всегда обвиняли в необщительности и эксцентричности. В беседах, записанных Франческо д'Оландой, он спокойно и философски оправдывает людей с артистическим темпераментом от таких обвинений, которые, несомненно, были выдвинуты против него и которые в какой-то степени объяснялись его затворническим образом жизни.

Здесь, пожалуй, уместно вернуться к основным пунктам обвинения, выдвинутого неопсихологами против психического здоровья Микеланджело. Во-первых, он больше восхищался мужской красотой, чем женской, и предпочитал общество мужчин обществу женщин. Но эта особенность в эпоху и климате, которые давали большую волю неумеренным страстям, не давала повода для серьезных злонамеренных слухов о нем. Подобные пристрастия не были редкостью в Италии. Они вызывали скандал, когда перерастали в порок, и в этом случае им редко удавалось запятнать добрую славу людей, им подвластных. И все же Микеланджело, окруженный ревнивыми соперниками, при жизни лишь слегка коснулся дуновения клеветы. Злонамеренных намеков Аретино и осторожного оправдания Кондиви недостаточно, чтобы запятнать его память какими-либо темными подозрениями. Он жил с почти преступной скудостью в том, что касалось его личных расходов. Но он был щедр по отношению к своей семье, щедр к своим иждивенцам и щедр в благотворительности. Он страдал конституциональной депрессией, предпочитал одиночество толпе и не мог смириться с вмешательством модных бездельников в его прилежный досуг. Но, как он разумно настаивал в целях самозащиты, эти эксцентричности, столь частые для гениальных людей, следовало бы отнести на счет суровых требований, предъявляемых к способностям художника проблемами, которыми он постоянно занимался; планирование мавзолея папы римского, размещение десятков исторических работ и нескольких сотен человеческих фигур на сводах часовни, поднятие в воздух купола Святого Петра: ни одна из этих задач не может быть ни взята на вооружение, ни выполнена с легкостью. В худшем случае меланхолию Микеланджело можно было бы приписать тому *morbus eruditorum*, о котором говорит Бертон. Это никогда не принимало форму ипохондрии, галлюцинаций, женоненавистничества или мизантропии. Он был раздражительным, подозрительным и часто несправедливым как к своим друзьям, так и к родственникам по незначительным поводам. Но его родственники давали ему веские

основания раздражаться своей жадностью, неблагодарностью и глупостью; и когда он выходил из себя, то возвращал себе самообладание с необычайной легкостью. Также примечательно, что эти пароксизмы раздражительности, на которые было обращено столько внимания, приходили к нему в основном в старости, когда он был измучен постоянной умственной и физической усталостью и страдал болезненным заболеванием мочевого пузыря. В их природе, частоте или жестокости нет ничего, что оправдывало бы гипотезу о чем-то большем, чем сверхчувствительный нервный темперамент; а без такого темперамента как мог бы художник калибра Микеланджело выполнять работу своей жизни? В старости он размышлял о смерти, в духе покаяния размышлял об ошибках своей молодости, предавался благочестивому настрою и цеплялся за крест Христов. Но когда человек проходит период, отведенный для среднего представителя его расы, не должны ли эти занятия считаться для него скорее уместными и достойными уважения? Мы не должны забывать, что он родился и жил как верующий христианин, действительно, в эпоху безнравственности, но в эпоху, которая еще не была проникнута научными концепциями и материализмом. В религии его последних лет нет ничего истеричного или чрезмерно аскетичного. Это не помешало ему проявлять живейший интерес к своей семье, посвящать все свои мысли бизнесу и покупке собственности, выполняя титанический труд по строительству матери-церкви латинского христианского мира. На протяжении всей своей карьеры он был подвержен внезапным приступам паники и страдал от врожденного страха перед покушением. Мы можем объяснить его бегство из Рима, его побег из Флоренции, беспокойство, которое он выражал по поводу отношений его самого и его семьи к Медичи, только предположив, что его нервы были чувствительны в этом вопросе. Но, учитывая времена, в которые он жил, характер окружающих его людей, деспотический нрав принцев Медичи, было ли в этой робости что-то нездоровое? Изучающий мемуары Челлини, флорентийскую историю и мрачные истории, которыми изобилуют частные летописи той эпохи, будет вынужден признать, что люди с богатым воображением и острой нервной восприимчивостью, любившие спокойную жизнь и желавшие сохранить свои умственные силы незатронутыми для искусства и размышлений, были правы, испытывая обычное чувство беспокойства в Италии эпохи Возрождения. Робость Микеланджело, какой бы реальной она ни была, не мешала ему при случае проявлять смелость, говорить правду папам и принцам и вызывать уважение к своей личности. Его даже обвиняли в том, что он был слишком "ужасен", слишком мало походил на придворного и прислуживал время.

Когда вся тема темперамента Микеланджело была спокойно исследована, истина, по-видимому, заключается в том, что он не обладал нервным темпераментом, столь уравновешенным, каким могут похвастаться некоторые флегматичные люди средних способностей. Но кто мог ожидать, что создатель Сикстинской капеллы, скульптор гробниц Медичи, архитектор купола, автор сонетов будет абсолютно нормальным человеком? Отождествлять гениальность с безумием - пагубный парадокс. Разумно признать, что она не может существовать без некоторого неравенства нервной энергии, некоторых нарушений нервной функции. Другими словами, аксиомой физиологии является то, что аномальное развитие любого органа или любой способности уравновешивается каким-либо дефицитом или аномалией в других частях индивидуума. Это всего лишь еще один способ сказать, что гениальный человек не является посредственной и заурядной личностью: другими словами, это прописная истина, утверждение которой кажется излишним. В случае Микеланджело нам скорее следовало бы остановиться на поразительной трезвости его жизни, его стойком трудолюбии в очень тяжелых обстоятельствах, его продолжительной интеллектуальной

деятельности до глубокой старости, твердости его телосложения и эластичности того нервного волокна, которое оставалось здоровым и невредимым под огромным и разнообразным давлением, оказываемым на него в течение семидесяти пяти напряженных лет.

Если мы осмелимся попытаться синтезировать или воссоздать личность этого уникального человека на основе данных, предоставленных его стихами, письмами и случайными высказываниями, все из которых были изложены в соответствующих местах в этой работе, я думаю, мы должны представить его как существо, одаренное, помимо всех его других качеств и талантов, жгучим чувством абстрактной красоты и страстным желанием выразить это с помощью нескольких видов искусства — дизайна, скульптуры, фресковой живописи, архитектуры, поэзии. Второй момент, заставляющий нас задуматься, заключается в том, что один и тот же человек остро реагировал на политическую агитацию своего беспокойного века, на разного рода психические воздействия и, наконец, на постоянную нервную восприимчивость, которая сделала его чрезвычайно чувствительным к человеческому обаянию. Это качество делало его раздражительным в общении с окружающими, подобно музыкальному инструменту с тонкими струнами, который звенит по малейшему поводу. В— третьих, мы обнаруживаем, что, принимая ментальные влияния и подчиняясь личным влечениям, на которые я указал, он стремился, потворствуя уединенным вкусам, сохранить свою центральную энергию нетронутой для искусства - не участвовать в мятежных заговорах против власть имущих, молча подставлять шею буре, избегать развлечений и светских увеселений, которые могли бы вызвать к действию скрытую чувственность его натуры. По той же причине, отчасти из-за пристрастия, а отчасти из-за намеренного желания обуздать свои раздражительные наклонности, он жил как можно более одиноко и бедно. В конце своей карьеры, когда он снизошел до того, чтобы изливать душу стихами и дружескими диалогами, ясно, что у него вошло в привычку обращаться к религии в поисках успокоения и бороться с доминирующим желанием, закидываясь на мысли о неизбежной смерти. Платонические размышления о вечной ценности красоты, проявляющейся в смертных созданиях, всегда помогали ему в борьбе с плотью и склонностью к блужданиям. Самоконтроль, по-видимому, был главной целью его сознательного стремления, но не ради него самого, а как условие, необходимое для его высшей духовной деятельности. Самосогласованность, самоконцентрация, не для какой-либо низменной цели или потакания своим желаниям, а для наилучшего достижения своего интеллектуального идеала, были тем, к чему он стремился, проводя всю жизнь в уединении и отречении.

Общим результатом этого странного отношения к человеческой жизни, которое нельзя с полным основанием назвать ни аскетическим, ни мистическим, но, скорее, оно было основано на некоем инстинкте самосохранения, побуждавшем его жертвовать низшими и острыми импульсами ради того, что он считал высшей и утонченной целью своего существования, является определенное столкновение эмоций, определенное чувство неспособности достичь предложенной цели, что оправдывает, хотя я и не думаю, что это оправдывает, психологов, когда они причисляют его к болезненным субъектам. Если бы он в какой-либо период своей карьеры подчинился обычным обычаям своего беспечного века, он не представлял бы никакой проблемы для научного ума. Поглотив горючие страсти, он мог бы впасть в обычное спокойствие, или притупить остроту вдохновения, или перейти в какую-то фазу безумия или аскетического раскаяния. Таковы общие категории угасших вулканических темпераментов. Но главное в Микеланджело то, что он никогда не перегорал и не терял своей мужественной независимости, несмотря на многочисленные недостатки нервной системы. Это делает его

непревзойденной личностью, какой он и является, как теперь стало ясно нам благодаря беспристрастному изучению документов, имеющихся в нашем распоряжении.

IX

Очевидный долг критика в наш век - искать и исследовать характеры всемирно известных личностей в как можно большем количестве аспектов, не пренебрегая никакими аналитическими методами, не уклоняясь ни от каких тестов, не упуская ни малейших деталей или слабых теней, которые могут помочь дополнить картину. И все же, после всего нашего труда, мы вынуждены признать, что сам человек ускользает от нашего понимания. "Бездонные глубины личности" еще никогда не озвучивались простыми человеческими падениями. Максимум, что могут сделать микроскоп и скальпель, - это обнажить ткань и обратить внимание на особенности структуры. В долгосрочной перспективе мы обнаруживаем, что сложившееся мнение, сформированное последующими поколениями, остается верным в своих общих чертах. Этот большой коллективный портрет героя, медленно складывающийся из сочувствия и порицания, из суждений и панегириков, действительно кажется тусклым и призрачным по сравнению с каким-нибудь резко очерченным описанием, сделанным блестящим литературным мастером. В нем есть расплывчатость фотографии, полученной наложением множества негативов одного и того же лица один на другой. Ему не хватает резкой пикантности офорта. И все же это то, чего мы должны придерживаться, ибо это верно в духовном и общем плане.

Итак, в конце здравомыслящий критик возвращается к размышлениям о Микеланджело, но не таким, каким его изображают Парлагреко и Ломброзо, и даже не таким, каким доказывает тщательное изучение писем и стихотворений, а таким, каким традиция и общий уклад его жизни являют его к нашему восхищению. Неисчислимы, непостижимы, несоизмеримы: да, таковы все души, наименьшие и величайшие, нападай на них по своему желанию. Но определенный в уединенном величии, подобно высочайшей горе, видимой с огромного расстояния, парящей над тенистыми холмами и туманными равнинами в чистом эфире бессмертной славы.

Рассматриваемый таким образом, он вечно живет как тип и символ человека, много страдающего, постоянно трудящегося, одаренного острыми, но редко потворствующего страстям, чья энергия с детства до глубокой старости была с непоколебимой целью посвящена служению одному мастеру - пластическому искусству. На смертном одре он, возможно, чувствовал себя, как Браунинг, в самом сладком из своих стихотворений "другие высоты в других жизнях, если Бог даст". Но для этого земного паломничества он был удовлетворен тем, что оставил образец благородной натуры, ставшей совершенной и завершенной в себе благодаря пристрастию к одному повелевающему импульсу. Мы не можем привести другого героя современного мира, который более полно и с большей интенсивностью осознал главную цель человеческой жизни, которая заключается в самореализации, самопроявлении в одном из многих направлений труда, к которому люди могут быть призваны и избраны. Если бы у нас было больше таких индивидуальностей, симфония цивилизации была бы бесконечно великолепной; ибо нет ничего более определенного, чем то, что Богу и миру нельзя служить лучше, чем каждому конкретному "я", продвигающемуся к своему собственному совершенству, жертвуя лишними или мешающими элементами в своей структуре, независимо от побочных проблем и сопутствующих соображений.

Таким образом, Микеланджело, как мог бы выразиться Карлайл, является Героем как Художник. Когда мы признаем это, все отбросы и отложения аналитического перегонного куба опускаются на дно, оставляя чистый кристаллический спиртовой эликсир. О качестве его гениальности мнения могут, будут и должны расходиться. Это так ярко выражено, так своеобразно, так отталкивающе для одного человека, так привлекательно для другого, что, подобно его собственной устрашающей статуе Лоренцо де Медичи, "это завораживает и невыносимо". Я полагаю, мало кто может чувствовать себя с ним как дома во всей длине, ширине и темных глубинах регионов, которые он пересек. Мир мыслей и форм, в котором он обычно жил, слишком засушлив, как вымершая планета, населенная могущественными элементарными существами, у которых осталось мало людей, кроме призрачных Титанических форм, слишком огромен и пуст, чтобы обычные умы могли жить в нем с удовольствием. Сладость, исходящая от его силы, красота, которая редко, странно, по-домашнему расцветает в ужасной толпе его представлений, могут быть постигнуты только каким-то врожденным сочувствием или долгим вынашиванием задумчивого интеллекта. Поэтому вполне вероятно, что бессмертный художник на протяжении долгих веков славы будет пребывать в таком же одиночестве, как простой старик в своем бедном доме в Риме. Но никто, ни самый тупой, ни самый слабый, ни самый ленивый и похотливый, ни самый равнодушный к идеям, ни самый терпимый к банальностям и парадоксам, не может пройти мимо него, не будучи арестованным, оживленным, ужаленным, очищенным, побужденным к нелегкому самоанализу такой странной личностью, выраженной в столь острых пророчествах искусства.

Каждый высший художник, которого Бог послал в мир с вдохновением и частицей нетленного огня, является законом для самого себя, вселенной, откровением божественной жизни в одном из ее бесчисленных атрибутов. Поэтому мы не можем причислить Микеланджело ни к одному из его сверстников на протяжении долгого шествия веков. О каждом из них следует сказать словами Ариосто: "Природа создала его, а затем сломала форму". И все же, если мы ищем сходства с Микеланджело, мы находим их у Лукреция и Бетховена, а не у Софокла и Моцарта. Он принадлежит к роду глубоких, неистовых, колоссальных, страстно стремящихся натур; а не, как Рафаэлло, к гладкому, безмятежному, широкоплечему, изысканно законченному, спокойно совершенному племени. Хвала Богу, который дарует человечеству художников, отличающихся друг от друга по типу и личным качествам, каждый из которых воплощает какую-то определенную часть духа прошлых веков, увековечивая традиции человеческой души, интерпретируя век за веком вечные иероглифы, немых свидетелей истории и великолепные иллюстрации к ее страницам.